MEMORIA DEL SIMPOSIO INTERNACIONAL

GYÖRGY LUKÁCS

Y SU ÉPOCA

Graciela Borja
(coordinadora)



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Memoria del Simposio internacional György Lukács y su época

Compilación,
traducción,
introducción y notas:

Graciela Borja Sarmiento

Participantes:
Michael Löwy
Zoltán Tar
Judith Marcus
Gajo Petrović
Robert Lilienfeld
Silvia Durán
Sara Sefchovich
Bolívar Echeverría
José Luis Balcárcel

Graciela Borja
Profesora UAM-Xochimilco
Depto. Política y Cultura
México, octubre de 1988

Responsable de las publicaciones de la DCSH
Víctor Ortega

Asistencia editorial:
Gertrudis Zenzes, Rosario Blanco

Foto de portada:
György Lukács, del libro: *György Lukács. His life in Pictures and Documents*,
Corvina Kiadó, Budapest, 1981

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Col. Villa Quietud, Coyoacán
C.P. 04960 México, D.F.

ISBN 968-840-459-4
Impreso y hecho en México

El joven Lukács y el joven Bloch

Michael Löwy

Las utopías son la fuerza motriz de la historia, y la gran importancia de la obra de Lukács y Bloch radica en que los dos han rescatado la fuerza y la dinámica utópica del marxismo. El joven Lukács y el joven Bloch, mantuvieron una relación que no fue sólo de amistad, sino también de una profunda afinidad espiritual

La relación se estableció durante los años de 1910-1923. Sus caminos se fueron separando poco a poco, pero existen entre sus escritos de esa época convergencias y analogías evidentes, que se manifestarán en sus primeros escritos marxistas. Una de las principales fuentes de esa afinidad, es su vínculo con el *romanticismo anticapitalista* (concepto que proviene de Lukács), esa gran corriente crítica, que ataca a la civilización industrial burguesa a partir de ciertos valores precapitalistas, tanto sociales, culturales, estéticos, religiosos como políticos. Hay por tanto en el romanticismo una dimensión de nostalgia del pasado precapitalista. Por eso con frecuencia se tiende a asimilar y aún a confundir al romanticismo con una doctrina reaccionaria, pero tal identificación es, en mi opinión, una interpretación unilateral, reduccionista del fenómeno romántico, tan rico y lleno de contradicciones y de posibilidades, y también de potencialidades revolucionarias. En realidad, desde los orígenes del romanticismo en el siglo XVIII, es decir, desde Juan

Jacobo Rousseau, por un lado, y William Blake, por el otro lado, hasta nuestros días, siempre ha existido una corriente *romántica revolucionaria*, a la cual, en mi opinión, pertenecen también el joven Lukács y el joven Bloch y en la cual la nostalgia del pasado precapitalista nutre una aspiración utópica, que no pretende *volver* atrás, a la comunidad (*Gemeinschaft*) precapitalista, sino hacer una especie de giro hacia el pasado en el camino al mundo nuevo, al mundo del futuro, al mundo de la utopía.

El joven Lukács y el joven Bloch están entre los representantes más importantes de ese romanticismo revolucionario del siglo XX. La calidad única de sus escritos marxistas de entonces, que los distingue tan radicalmente de la producción "ortodoxa" de la Segunda Internacional y en parte también de la Tercera Internacional, se debe ciertamente en gran medida a esa dimensión romántica revolucionaria.

El romanticismo anticapitalista fue, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, la forma cultural dominante en Europa Central y una de sus manifestaciones más importantes, la sociología alemana de Tönnies, de Simmel y del mismo Max Weber. Por eso no es una casualidad que el joven Lukács y el joven Bloch tengan su primer encuentro en el seminario de George Simmel, en 1910. Es decir, que la sociología alemana, neo-romántica, que critica la civilización moderna desde una perspectiva romántico anticapitalista, va a ser el punto de partida común de su evolución intelectual, espiritual y política; y si deciden partir juntos rumbo a Heidelberg es para participar en las actividades y seminarios de Max Weber e integrarse al famoso círculo de amigos, que se reunía todos los domingos en casa de Weber, el "Círculo Max Weber".

Uno de los participantes del Círculo, el sociólogo Paul Honigsheim, describe en sus Memorias el ánimo domi-

nante entre sus amigos y colegas sociólogos, *el Zeitgeist** imperante: un rechazo del modo de vida burgués, de la racionalidad capitalista y de la cuantificación. "Lukács y Bloch. . . eran partidarios de esta tendencia. Ese neoromanticismo, si lo podemos llamar así, se apoyará en los viejos románticos a través de múltiples, aunque ocultas, pequeñas corrientes de influencia. . .: Schopenhauer, Nietzsche, el viejo Schelling. . . y el movimiento de la joven Alemania. El neo-romanticismo en sus formas diversas estaba representado en Heidelberg. . . y sus adictos sabían a qué puerta tocar, la puerta de Max Weber".[1]

Esto no quiere decir que Weber fuera un romántico anticapitalista *strictu senso*, pero el Círculo de amigos que se reunía en su casa sí fue uno de los principales centros de difusión de esta *Kulturkritik* pesimista y hostil al progreso burocrático industrial. El joven Lukács y el joven Bloch se distinguían de sus amigos y colegas alemanes del Círculo Max Weber por su radicalismo político y su utopismo milenarista —revolucionario, del cual sin duda el *mesianismo-judío* era una de sus fuentes. Eso ya había sido observado por Marianne Weber, la esposa del sociólogo, quien en sus Memorias describía al Lukács de esa época (1912-1914), como a un joven filósofo "agitado por esperanzas escatológicas del arribo de un nuevo 'mesías'", y para quien el socialismo en tanto "orden social basado en la fraternidad, era una condición previa para la redención de la humanidad". De otra parte, la visión del mundo de Bloch —según Paul Honigsheim— era una "combinación de elementos católicos, gnósticos, apocalípticos y económico colectivistas".[2]

* N.E. La palabra alemana *Zeitgeist* puede traducirse al español como espíritu de la época.

1 Paul Honigsheim, *On Max Weber*, Nueva York, Free Press, 1968, p. 79. Existe versión en castellano con el título *Max Weber*, México, Paidós (Colección psicología social y sociología).

2 Marianne Weber, *Max Weber, ein Lebensbild (Max Weber, el retrato de su vida)*. Tubinga, J.C.B. Mohr, 1926, p. 476 y Paul Honigsheim, *On Max Weber, op. cit.*

En esa época existió entre los dos filósofos una profunda comunidad de ideas y Bloch va a hablar más tarde, de ella, como una época de "sinfonofilosofía"*: los dos pensaban juntos, filosofaban juntos. Paul Honigsheim los describe en los siguientes términos: "Ernst Bloch, el apocalíptico judío de origen y católico por sus ideas religiosas. . . con su discípulo de entonces György Lukács."[3]

Cuando tuve la oportunidad de entrevistar a Ernst Bloch en 1974, le leí ese párrafo de las Memorias de Paul Honigsheim y le pregunté si efectivamente se podía decir que Lukács fuera su adepto o discípulo, y él me contestó lo siguiente: "No fue así, sino que había una reciprocidad entre nosotros, yo era tanto su discípulo como él el mío. En realidad no había diferencia entre nosotros. . . Eramos como vasos comunicantes: el agua estaba siempre a la misma altura, en los dos extremos de ese sistema".[4] En mi opinión, el romanticismo anticapitalista, el romanticismo anticapitalista, el romanticismo revolucionario fue precisamente el centro magnético de esa comunidad entre ellos, de la misma manera que en el curso de los años veinte se convirtió en el tema de su discordia, de su separación.

Ya en su formación cultural, en su *Bildung* tanto del joven Lukács, como del joven Bloch, el romanticismo alemán jugó un papel muy importante. Entre los primeros libros filosóficos que leyó el joven Bloch con interés

* N.E. *Symphilosophie.* Unión de los términos sinfonía y filosofía. El autor se refiere a una filosofía que los unió armónicamente.

[3] Paul Honigsheim, "Der Max Weber Kreis in Heildelberg" ("El círculo de Max Weber en Heidelberg") en: *Kolner Vierteljahrschift fur Soziologie* (Revista trimestral de sociología de Colonia) año 5, cuaderno 1926, p. 284.

[4] Michael Löwy, "Interview avec Ernst Bloch" ("Entrevista con Ernst Bloch") Tubinga, 24 de marzo de 1974, en: *Pour une sociologie des intellectuels revolutionnaires. L'evolution politique de Lukács 1909-1929 (Para una sociología del revolucionario intelectual. La evolución política de Lukács 1909-1929)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, pp. 293 y 296.

apasionado, estuvieron los cuatro volúmenes de Schelling *Filosofía de la mitología y de la revelación.*[5]

En cuanto al joven Lukacs, el primer libro que tuvo la intención de escribir en 1907 (y tenemos entre sus papeles el plan de ese libro que nunca logró escribir) debía intitularse *Die Romantik des XIX Jahrhunderts* (*El romanticismo del siglo XIX*), y contenía los siguientes capítulos: I. "Goethe y Fichte", II. "La tragedia del romanticismo (Schelling, Schlegel, el misticismo)", III. "El viejo y el nuevo romanticismo (La juventud como reacción)", IV. "Alemania y Francia (El *Sturm und Drang* y el romanticismo francés)", V. "Los prerrafaelitas (El romanticismo artístico y el socialismo)", VI. "El romanticismo a cortapelo, tipos: Schopenhauer, Baudelaire, Kierkegaard, Flaubert e Ibsen". Dentro de sus cuadernos de apuntes de esa época, también se encuentran numerosos extractos de escritos de Novalis, Schelling, Schlegel y Schleiermacher.[6]

Las notas de Lukács escritas para ese libro, revelan que su interés se dirigía no sólo al romanticismo alemán, sino al *universo cultural del romanticismo anticapitalista* y sus puntos de referencias giran de Franz von Baader, Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Strindberg a Ibsen hasta los pensadores rusos. El romanticismo anticapitalista tuvo también su expresión en la gran literatura rusa, y particularmente en la obra de Tolstoi y de Dostoievsky. Y el joven Bloch y el joven Lukács estaban

5 Véase *Tagtraume vom aufrenchten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch. (Sueños diurnos de un caminar erguido. Seis entrevistas con Ernst Bloch.)* Editado por Arno Munster, Frankfurt Suhrkamp, 1978, pp. 27-28.

6 Estos textos se encuentran en el archivo de Lukács, de Budapest. Véase György Markus "Lukács 'erste' Aesthetik: Zur Entwicklungschichte der Philosophie des Junger Lukács" ("La 'primera' estética de Lukács: Contribución a la historia del desarrollo de la filosofía del joven Lukács") en: *Die Seele und das Leben. Studien zum fruhen Lukács (El alma y la vida. Estudios sobre el joven Lukács)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 195, 233.

literalmente fascinados por el autor de *Los hermanos Karamazov*, y concebían el reino colectivista religioso del futuro (como asienta Paul Honigsheim que los conoció bien en esa época) como "una vida regida por el espíritu de Dostoievsky".[7] Cuando me entrevisté con él en 1974, Bloch se refirió con cierta ironía retrospectiva a ese papel increíble y prodigioso que tuvo en la Europa Occidental de entonces, y en él mismo, la cristiandad rusa, el universo espiritual de Tolstoi y Dostoievsky —en una palabra, la "Rusia imaginaria" en contraposición a la Rusia real zarista, autoritaria y represiva.[8]

El significado social antiburgués que tenía la literatura rusa para Lukács, quedó claramente formulado en un comentario que escribió en 1916 acerca de un libro del místico ruso Soloviev: "Los escritores de importancia histórico-mundial de Rusia, desean dejar atrás el individualismo europeo (con la anarquía, la desesperanza y la ausencia de Dios consiguientes), superarlo en su profundidad misma y poner en ese lugar conquistado a un hombre nuevo y, con él, a un mundo nuevo".[9] Comparando dos de las primeras obras importantes del joven Lukács y del joven Bloch respectivamente, *Teoría de la novela*, de 1916, y *Espíritu de la utopía*, de 1918, se aprecia lo que existe en común en el romanticismo revolucionario de los dos y lo que hay de particular, de específico, en la interpretación que cada uno de ellos da a esa visión del mundo romántico.

La teoría de la novela, de Lukács está cargada de nostalgia romántica del pasado. Ese pasado es para él, sobre

[7] *Témoigne de Paul Honigsheim* (Testimonios de Paul Honigsheim), *On Max Weber, op. cit.*, p. 91.

[8] Michael Löwy, "Interview avec Ernst Bloch" en *Pour une sociologie... op. cit.*, pp. 296, 300.

[9] György Lukács, "W. Solovjeff, Ausgewahlte Werke, Band II, Iena 1916" ("W. Solovjeff, obras escogidas, tomo II, Iena, 1916"), *Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik (Archivo de ciencia social y política social)*, 1916-1917, núm. 42, p. 978.

todo, la Grecia homérica, la Grecia de *La Íliada* y *La Odisea*, una época feliz "donde los caminos estaban iluminados por la luz de las estrellas", un período en que "los actos correspondían perfectamente a las exigencias interiores del alma". Esa Grecia homérica es una especie, de arquetipo eterno de una sociedad perfecta y el medioevo cristiano —cuya expresión cultural son la obra de Dante y la pintura de Giotto— representa "una nueva Grecia", una reproducción de ese arquetipo eterno griego, la última manifestación de esa *comunidad orgánica* entre el hombre y la sociedad, de esa unidad natural de todas las esferas metafísicas. La epopeya es la forma literaria, la forma artística y cultural que corresponde a esa sociedad perfecta, de armonía total. Nuestra época, dice Lukács, es al revés, un mundo abandonado por los dioses, un mundo en el cual hay "una ruptura total entre el ser efectivo de la realidad y el deber ser del ideal" y nuestra época es desde el punto de vista moral, la *Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit* (la era de la "completa *precaminosidad*" —aseveración de Fichte).

La expresión literaria de esa época de degradación es la novela, la novela burguesa. Es ahí donde Lukács se distingue del romanticismo clásico y sobre todo del romanticismo conservador; no piensa en términos de restauración de ese pasado: "No podemos respirar en un mundo cerrado. Hemos descubierto que el espíritu es creador." El fracaso del romanticismo, dice Lukács resulta de esa imposibilidad de "volver a la epopeya caballeresca del Medioevo". Para Novalis, la victoria de la poesía, "su reinado de transfiguración y redención sobre el universo entero" es una ilusión, pues no tiene "la fuerza constitutiva capaz de hacer entrar en ese paraíso lo terrestre y lo prosaico". Lo que Lukács sueña, a lo que aspira es a una *utopía del futuro* y no del pasado, a un paraíso terrestre, a una "salida hacia otra etapa de la historia mundial", más allá de la sociedad burguesa,

de la civilización industrial capitalista. En Tolstoi ve al anunciador de esa nueva época y en Dostoievsky tal vez al nuevo Homero o Dante. No se trata entonces de restablecer la antigua armonía, el antiguo mundo cerrado griego o medieval, sino de crear una *nueva comunidad* cuya expresión artística sería una "forma renovada de la epopeya".[10] Así en su interpretación del significado artístico de Dostoievsky, lo concibe como autor de una nueva epopeya, no de una novela.

El romanticismo "paseísta",* que se vuelve al ayer, se "metamorfosea" en romanticismo utópico, revolucionario, vuelto hacia el futuro aunque fascinado por esa Rusia mítica, esa Rusia de sueño, imaginaria, de la cual hablaba Ernst Bloch. Como el propio Lukács reconoce (*Cfr.* el Prefacio de la reedición de 1963 de *La teoría de la novela*) su itinerario en este libro es bastante distinto del que sigue el romanticismo clásico y se apoya desde el punto de vista metodológico en el neoromanticismo, en lo que se llamó hacia el fin del siglo XIX la *Geisteswissenschaft*;* Dilthey, Simmel y en cierta medida, Max Weber, como él mismo lo reconoce en el prefacio de la reedición del libro en 1963.[11] La diferencia fundamental, que es decisiva, es que Lukács daba a esa ciencia del espíritu supuestamente "libre de juicios de valor", neutral, un color, una dimensión mesiánica, utópica y cuyas implicaciones revolucionarias —antiestatista-anarquizante, simpatizadora de los terroristas rusos narodniki— quedan explicitadas en las notas inéditas sobre Dostoievsky y en la correspondencia con Paul Ernst.[12] Obviamente esa dimensión

[10] György Lukács, *La Théorie du Roman*, París, Gonlhier, 1963, pp. 19, 21, 24, 28, 29, 61, 73, 140, 154 y 155. Existe versión en castellano con el título *El alma y las formas y la teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1975, *Obras completas*, 1.

* N.E. Del francés *passéiste*.

[11] György Lukács, "Avant-propos" ("Prólogo"), *La Théorie du Roman*, *op. cit.*, p. 7.

* N.E. En español: ciencia del espíritu.

[12] Véase *Dostoievski-Notizen (Anotaciones de Dostoievsky)*, Lukács

mesiánica utópica no se da ni en Simmel, ni en Dilthey ni en Max Weber. Pero es el romanticismo anticapitalista, el que atrae a Lukács a la sociología alemana del siglo XIX y el que lo atraerá —en el siguiente momento histórico— a la revolución social en 1918-1919.[13]

¿Qué pasa con Ernst Bloch en el mismo período, es decir, durante la Primera Guerra Mundial: Su libro de 1918, *Espíritu de la utopía* tiene analogías obvias, innegables con *La teoría de la novela*, pero el espíritu de Bloch —su método— está mucho más cercano al *ethos* del primer romanticismo de la *Frühromantik*, del romanticismo de principios del siglo XIX que al de la *Geisteswissenschaft* del fin de siglo; a la vez más mesiánico y más político no titubea en asociar a la Cábala, a la mística y a Karl Marx en su profesía utópica. Pareciera experimentar algunas reservas hacia *La teoría de la Novela*, de la que no cita parte alguna en su *Espíritu de la utopía*, mientras que en *El alma y las formas* sí la menciona en numerosos extractos. En una carta enviada a Lukács —curiosamente fechada en el año nuevo judío, el "rosha-shono", del 21 de septiembre de 1915— manifiesta "cierta impaciencia" por la "disertación técnica perspicaz" que ocupa la segunda parte del texto, para enseguida festejar como "particularmente brillante" la presentación de Dostoievsky.[14]

Archivum, Budapest (manuscrito descifrado y preparado por Ferenc Fehér) y *Paul Ernst und György Lukács, Dokumente einer Freundschaft (Paul Ernst y György Lukács, Documentos de una amistad)*, Emsdetten, Verlag Lechte, 1974.

13 Sobre estos aspectos véase el notable ensayo de Ferenc Fehér "Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zum deutschen Ideologie —geschichte gelegentlich des Briefwechsels Zwischen Paul Ernst und György Lukács" ("En la encrucijada del anticapitalismo romántico. Tipología y contribución a la historia de la ideología alemana en ocasión de la correspondencia entre Paul Ernst y György Lukács") end *Die Seele und das Leben (El alma y la vida)*.

14 György Lukács, *Correspondance de jeunesse 1908-1917 (Correspondencia de juventud 1908-1917)*, Budapest, Corvina, 1981, pp. 264, 277.

Al releer el trabajo un año más tarde, parece estar mejor dispuesto, pero nuevamente es la conclusión del ensayo lo que más le entusiasma:

Al igual que en *La teoría de la novela* en el *Espíritu de la utopía* hay una referencia a Grecia y al Medioevo; pero contrario a Lukács, Bloch manifiesta el máximo desprecio por el arte griego: "La Grecia así como el Renacimiento, ocupan el mismo sitio pagano volcado hacia el placer, la ligereza y lo incierto." En cambio, Bloch, éste judío católico, acepta con fervor místico al arte gótico cristiano como la expresión suprema del espíritu de la resurrección, de la verdadera trascendencia: "sólo la línea gótica lleva en ella el fuego original que hace que el ser orgánico más profundo y el ser espiritual, también más profundo, maduren al mismo tiempo. Contrariamente al ornamento griego o egipcio el gótico encuentra en el hombre, en tanto que Cristo, la medida alquímica de toda construcción".[15] La elegía extática de la cultura cristiana medieval nos remite directamente a Novalis y a los primeros románticos alemanes, pero no con un significado "reaccionario". Basta recordar que el anarquista romántico (también judío) Gustav Landauer —cuyos escritos conocía Bloch muy de cerca— proclamaba con igual vehemencia la superioridad del arte cristiano: "tomemos cualquier ornamento de una catedral gótica y comparemos esa obra de arte primitiva con una de las principales obras de arte clásicas de los griegos. . .: el más recóndito rincón del mundo cristiano nos muestra el alma de nuestra alma, mientras que en los clásicos sólo encontraremos una muerte sublime y una rigidez que nos es ajena".[16] Ese culto casi religioso del arte gótico, del arte cristiano

[15] Ernst Bloch, *L'Esprit de l'Utopie (El espíritu de la utopía)*, París, Gallimard, 1972, p. 31.

[16] G. Landauer, *La revolution*, escrito en 1908 (*La revolución*), París, Ed. Champ Libre, 1974, pp. 55-56.

medieval, es típico del romanticismo aleman, sin embargo, no tiene para nada un carácter reaccionario o conservador en el *Espíritu de la utopía* de Bloch, sino que al revés está íntimamente vinculado con su crítica revolucionaria del capitalismo.

Ya en las primeras páginas del *Espíritu de la utopía*, encontramos una crítica muy dura a la "frigidez técnica" de la civilización industrial moderna, responsable del "asesinato de la fantasía" (*Phantasiemord*). La producción por medio de la máquina "no tiene vida" (*leblos*), es subhumana (*unter-menschlich*). Nuestra época moderna es incapaz de producir grandes obras, y las grandes obras de nuestra época —el equivalente moderno de los domos góticos— son . . . los baños y los W.C.!

Lejos de facilitar el trabajo, la máquina —bajo el capitalismo— mató la felicidad artesanal de la obra total. Pero Bloch está consciente, como Lukács, de que volver atrás es imposible; "el viejo artesano no volverá jamás". Bloch aspira entonces a una técnica nueva, humanista, controlada por los hombres, con una utilización limitada y funcional de las máquinas.[17]

El primer libro de Bloch termina, así como *La teoría de la novela*, bajo la luz mágica de la utopía, lo que Bloch llama el *incipit vita nova*, con la esperanza mesiánica de un reino de la libertad, más allá de la guerra, del Estado y del Capital. Al igual que en el ensayo de Lukács, el autor de los *Hermanos Karamazov* ocupa un lugar central en la conclusión: la meta última del socialismo no es conquistar a "Dickens o el calor de la chimenea de la Inglaterra victoriana", sino el permitir a cada uno el acceso a "una vida en el sentido dostoievskiano" (*ein leben im Dostojewskischen.*[18] Pero a diferencia de *La teoría de la novela* la *Utopía* de Bloch está mucho más

[17] Ernst Bloch, *Geist der Utopie (El espíritu de la utopía)*, escrito en 1923, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, pp. 21-22.

[18] *Ibid.*, p. 333.

cargada de religiosidad mística —tanto judía como cristiana— de espiritualidad escatológica y de milenarismo: su visión del porvenir está formulada en un lenguaje cabalístico y agnóstico. Paradójicamente es al mismo tiempo más política en sentido estricto. En el último capítulo del libro —*Karl Marx, la muerte y el apocalipsis*— alaba a la Revolución Rusa, al "Consejo de trabajadores y de soldados" rusos, es decir, al soviet, que en Rusia aspiran a destruir "la economía monetaria y la moral del comerciante que son la cristalización de todo lo ruin en el hombre". A los soldados marxistas organizados en los soviets se les presenta en un párrafo extraño como "los pretorianos que, durante la revolución soviética, instauran por primera vez a Cristo como Emperador" —concepto de Bloch que revela hasta qué punto su recepción de la revolución de 1917 (esto también resulta válido para Lukács) estuvo influenciada por su veneración de la espiritualidad cristiana rusa.[19] La cita anterior que aparece en la primera edición del *Espíritu de la utopía* está reformulada en la segunda edición de 1923. Es interesante comparar las dos ediciones de este libro, la de 1918 y la de 1923: aunque el espíritu romántico revolucionario está presente en ambas, se ve que Bloch ha incorporado de manera más profunda el marxismo en la segunda edición (1923) y que se preocupa mucho más que en la primera por distinguir su posición —romanticismo revolucionario— del romanticismo conservador o reaccionario: él opone la idea de la humanidad "auténticamente cristiana de la Edad Media" a lo que llama el "romanticismo de la nueva reacción", en el que "están ausentes el espíritu y el cristianismo" (*geistlos und unchristlich*) y que ha reemplazado a la verdadera tradición popular alemana del pasado —que es la tradición de la guerra de

19 Ernst Bloch, *Geist der Utopie (El espíritu de la utopía)*, escrito en 1918, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, p. 299. Este pasaje escrito antes de octubre de 1917 desapareció de la reedición del libro en 1923.

los campesinos de *Thomas Münzer*– por el culto de los castillos feudales.[20]

Hay una analogía, una convergencia muy clara, muy evidente, entre *La teoría de la novela* y el *Espíritu de la utopía* y también *Thomas Münzer*, libro de Bloch de 1921. El mismo Lukács va a reconocer muchos años más tarde esta afinidad entre sus obras de juventud y las de Bloch. Lo va a reconocer en el Prefacio que escribió en 1963 a *La teoría de la novela*. Pero él describe esa analogía con una fórmula que me parece muy discutible: "una mezcla entre una ética de 'izquierda' y una epistemología 'de derecha' (ontología, etc.)", es decir, una ética "orientada hacia una revolución radical" y una "interpretación tradicional y convencional de la realidad". A su juicio, en 1963 el viejo Lukács cree que esa ideología híbrida –mezcla de ética de izquierda y epistemología de derecha– se encuentra también en los escritos de Walter Benjamin, de Theodor W. Adorno y de muchos otros escritores, quienes partiendo de una "ética de izquierda" movilizaron, contra la reacción facista, a un Nietzsche y hasta a un Bismarck, considerándolos como fuerzas progresistas.[21] Francamente creo que ese razonamiento *a posteriori* del viejo Lukács, resulta poco convincente; no creo que la epistemología que se encuentra en los escritos del joven Lukács y del joven Bloch tenga algo de "derechista". Tampoco el análisis de la guerra de los campesinos en el libro de *Thomas Münzer* de Bloch es un análisis convencional, conservador o de derecha, sino un enfoque ya profundamente marcado por el marxismo y la teoría de la lucha de clases.

¿Acaso la influencia de Nietzsche sobre Bloch o el joven Lukács no era ante todo "ética" –en el sentido de

20 Ernst Bloch, *Geist der Utopie (El espíritu de la utopía)*, escrito en 1923, *op. cit.*, pp. 294-295.

21 Georg Lukács, "Avant-propos" de 1963 de *La théorie du Roman (Teoría de la novela), op. cit.*, pp. 16-17.

un rechazo a los valores burgueses? ¿En qué sentido podemos considerar el análisis de la guerra campesina en el *Thomas Münzer* de Bloch como una "exégesis convencional de la realidad"?

Creo que Lukács está mucho más cercano a la verdad en otro Prefacio que escribió en 1967 a la reedición de *Historia y conciencia de clase*, cuando refiriéndose a sus escritos de juventud publicados por Luchterhand dice: que "el idealismo ético, con todos sus elementos románticos *anti-capitalistas*, hubo de aportar también algo de positivo a mi visión del mundo nacida de la crisis".[22]

Hay una entrevista muy interesante del viejo Lukács con Abendroth en los años sesenta, en la cual externa: "Fue una gran felicidad para mí el haber iniciado mi formación con Max Weber y Georg Simmel y no con Karl Kautsky y su pretenso marxismo ortodoxo. Fue algo muy favorable para mi desarrollo, incluso como revolucionario."

En ese prefacio de 1967, Lukács define su obra de juventud como caracterizada por un romanticismo anticapitalista, y en mi opinión, ésta es una interpretación revolucionaria del romanticismo que constituye el terreno común entre el joven Lukács, el joven Bloch (y también Walter Benjamin). Se trata de una visión del mundo —Weltanschauung— que unifica en una misma estructura significativa tanto su ética, su epistemología, su filosofía de la historia como su política.

Es esa interpretación revolucionaria del romanticismo que va a llevar al joven Lukács y al joven Bloch a la adhesión a la revolución proletaria, al marxismo y al comunismo que aparecerán tanto a los ojos del joven Lukács

[22] Georg Lukács, "Vorwort" ("Prólogo") 1967, *Geischichte und Klassenbewustsein-Fruhschriften II*, Neuwied, Luchterhand, 1968, p. 14. Subrayado de Michael Löwy. Existe versión en castellano con el título *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1969, *Obras completas*, 3.

como del joven Bloch como los exponentes más radicales del anticapitalismo. Es la clave para comprender su transición. Tanto más que después de su adhesión al marxismo y en el caso de Lukács incluso de su afiliación al Partido Comunista a fines de 1918, esta dimensión romántica revolucionaria no va a desaparecer de sus primeros escritos marxistas, sino que se va a quedar articulada. Marxismo y romanticismo se fusionan en estos primeros trabajos, fusión que es más evidente en Bloch que en Lukács, pero que está presente en ambos.

En Bloch es notable la síntesis que hace de Marx y San Juan en la conclusión del *Espíritu de la utopía*, y del anabaptismo y el bolchevismo en *Thomas Münzer* (1921) ... En los dos breves posfacios a las reediciones de los años de 1960 Bloch mismo los califica como *románticos revolucionarios*. El componente marxista —especialmente el análisis en términos de lucha de clases— es más marcado en la obra sobre la guerra campesina, pero existe una continuidad innegable entre ambos.

Resulta interesante que después de su adhesión al marxismo y luego a la revolución, Ernst Bloch, siga manteniendo su interés y simpatía por la obra de Dostoievsky. En un capítulo de *Thomas Münzer* hay una referencia a Dostoievsky y a *La teoría de la novela* de Lukács. "Es una lástima, dice Bloch, que nadie haya escrito una novela sobre la vida de *Thomas Münzer*, el jefe de la revolución campesina alemana en el siglo XVI, porque esta novela hubiera podido ser una epopeya, una nueva epopeya como las de Dostoievsky, de las que habla Lukács en su *Teoría de la novela*."[23]

El *Thomas Münzer. Teólogo de la Revolución*, es un libro romántico no sólo por su espiritualidad milenarista, herética, sino por su referencia a las comunidades cam-

[23] Ernst Bloch, *Thomas Münzer*, escrito en 1921, traducción de Maurice Gandillac, París, Julliard, 1964, p. 23. Existe versión en castellano: *Thomas Münzer, Teólogo de la revolución*, Madrid, Ciencia Nueva.

pesinas, al comunismo rural campesino de tradición alemana, aún presente en la revolución campesina del siglo XV. En oposición total a esas aspiraciones comunitarias comunistas, primitivas, religiosas de los campesinos rebelados, según Bloch, el calvinismo encarnaba la economía capitalista en desarrollo. Aquí retorna precisamente a las tesis de Max Weber sobre el calvinismo e incluso lo cita diciendo: "es Max Weber quien brillantemente ha mostrado la relación entre calvinismo y capitalismo. El protestantismo calvinista es la ideología del capital totalmente desligada, exenta, liberada de los últimos escrúpulos del cristianismo primitivo, de los últimos elementos de la ideología económica de la Edad Media (anticapitalista)".[24] La sociología weberiana de la ética protestante, es transformada por Bloch, que le confiere un nuevo sentido y la convierte en una condenación comunista/cristiana del capitalismo, que obviamente es otra cosa que lo que plantea Max Weber.

De todas maneras en ese libro claramente se ve que el interés del joven Bloch no es volver al pasado, restablecer el antiguo régimen feudal o precapitalista, sino su objetivo es la lucha revolucionaria por lo que él llama una "nueva universalidad", una "nueva comuna" —rural y urbana— y un "socialismo racional fundamentalmente milenarista" (cargado de significación religiosa).[25] El pasado comunitario, el pasado orgánico religioso, herético, popular y campesino juega aquí el papel de *fuente de inspiración*, cargando de energía mesiánica a la concepción marxista de la historia.

Esa articulación entre romanticismo y marxismo también la encontramos en los escritos del joven Lukács de los años 1919-1923. Un ejemplo muy importante es el ensayo llamado "La nueva y la antigua cultura", escrito por Lukács en el momento en que era comisario del

24 *Ibid.*, pp. 81, 177, 227, 229-230.
25 *Ibid.*, pp. 132, 239.

pueblo en la República de los consejos obreros de 1919, donde el *leit motiv* era la oposición entre la cultura del pasado, sobre todo de la Grecia antigua y el Renacimiento y la "no-cultura" del universo capitalista. Lukács no distingue entre las diversas formas de sociedad precapitalistas; él se refiere a las "épocas que han precedido al capitalismo" como un todo que presenta frente a la "revolución capitalista" ciertos rasgos comunes. Lo que sustituye a la cultura en el capitalismo es la fabricación de pretensas novedades, que se van modificando rápidamente sin ninguna relación con la belleza o la utilidad. Es la dominación tiránica de la moda. Ahora bien, escribe Lukács, moda y cultura son dos conceptos que se excluyen por su esencia. Con la mercantilización general que reina en el capitalismo, la cultura en el sentido auténtico de la palabra, empieza a declinar. El capitalismo es un sistema "destructor de la cultura" (*Kulturzerstorend*). Ahora, con la revolución socialista, dice Lukács, aparece la posibilidad de una nueva cultura, una cultura abierta a todos.

En ese artículo se ve claramente que Lukács sueña con una especie de restauración cultural. Con la abolición del capitalismo y del carácter mercantil de la vida social, el desarrollo orgánico de la cultura "es nuevamente posible", las actividades sociales pierden su función mercantil y su finalidad humana propia "les es restablecida".

Esas expresiones: "nuevamente", "posible", "restablecida"[26] son un ejemplo sorprendente del método romántico-revolucionario de Lukács, para quien la sociedad comunista del futuro reanuda el hilo de la continuidad cultural, roto por el capitalismo: la nueva cultura resultante de la revolución anticapitalista del proletariado se vincula a la antigua cultura de las sociedades precapita-

26 Georg Lukács, "Alte Kultur und neue Kultur" ("Vieja y nueva cultura") escrito en 1919, en *Taktik und Ethik (Táctica y ética)*, Newied, Luchterhand, 1975, pp. 136-142.

listas. En una palabra: el futuro utópico tiende un puente hacia el pasado, más allá del abismo vacío de la no-cultura capitalista. . .

En *Historia y conciencia de clase* (1923) Lukács toma cierta distancia del romanticismo anticapitalista. Desde su punto de vista, a partir de Rousseau el concepto de "crecimiento orgánico" tiene un "acento netamente reaccionario, en tanto voz que llama a la lucha contra la reificación". Pero aunque lo critica, concede que "autores típicos del romanticismo anticapitalista, como los de la corriente alemana, los de la escuela histórica de derecho, el filósofo inglés Carlyle, Ruskin, etcétera han reconocido y descrito antes que Marx la esencia tiránica inherente al capitalismo y su estructura destructiva de la humanidad". En realidad la teoría de la "reificación" (*Verdinglichung*) que aparece en *Historia y conciencia de clase* está en gran medida inspirada por la sociología neo-romántica alemana de Simmel, Toennies y Max Weber.

Lukács en esta obra retoma algunas tesis de Max Weber y las reinterpreta dándoles un sentido revolucionario. Por ejemplo hablando de la ética calvinista dice lo siguiente: "la ética calvinista representa de manera mitologizante, pero en estado puro, la estructura burguesa de la conciencia reificada" (cosificada). En una nota de pie de página dice, "véase: Max Weber", esto lo hace en una referencia a una especie de homenaje a él.[27]

Pero también retoma los planteamientos weberianos de la ética protestante y del capitalismo y los transforma completamente dándoles un sentido de crítica a la reificación capitalista que es mucho menos evidente en la obra del sociólogo alemán.

[27] György Lukács, *Historie et Conscience de Classe (Historia y conciencia de clase)* escrito en 1923, París, Minuit, 1960, pp. 119, 134, 173 y 235. Mencionamos anteriormente la versión en castellano.

En otros pasajes del libro, Lukács toma algunos párrafos de *El capital* de Marx, y desarrolla en ellos toda una crítica a la mecanización del trabajo y la cuantificación del tiempo, crítica que tiene afinidades indiscutibles con el romanticismo. Tal procedimiento fue posible sólo en la medida en que la obra del mismo Marx contiene una dimensión romántica anticapitalista, y en ese sentido podemos decir, de acuerdo con Paul Breines, que "el joven Lukács en *Historia y consciencia de clase* logró restituirle al marxismo su dimensión romántica, perdida".[28]

En *Historia y conciencia de clase* Lukács parece desear tomar cierta distancia, en relación a Bloch, al criticar la tentativa de fusión entre religión y revolución económica y social como algo derivado de una incomprensión del materialismo histórico: interpretando a la economía como una "coseidad"* objetiva a la que hay que oponer el elemento psíquico, la interioridad, Bloch no ve que eso que comúnmente se llama economía no es otra cosa que el sistema de formas de objetividad de la vida real —sistema que hay que transformar con la verdadera revolución social.[29]

Ahora bien, esa crítica deja de lado lo esencial: la oposición de Bloch al *reduccionismo* económico, que según él "habría que arriesgarse a disolver, a destruir, para devolver su carácter original... a los contenidos más profundos de esa historia humana en plena ebullición. He ahí el sueño despierto del 'anti-lobo' (comillas mías G.B.), de un reino finalmente fraternal".[30]

[28] György Lukács, *Historie et Conscience de Classe, op. cit.*, pp. 115-116 y Paul Breines, "Marxism, Romanticism and the case of Georg Lukács: notes on some recent sources and situations" ("Marxismo, romanticismo y el caso de György Lukács, notas acerca de fuentes y situaciones recientes"), en *Studies in Romanticism (Estudios sobre romanticismo)*, otoño 1977,, p. 79.

* N.E. Del alemán *Dinglichkeit*.

[29] György Lukács, *Histoire et Conscience..., op. cit.*, p. 238.

[30] Ernst Bloch, *Thomas Münzer, op. cit.*, p. 80.

Pese a ello, la afinidad entre los dos pensadores no desapareció. Bloch vio con entusiasmo la obra de su amigo, como consta en una célebre referencia: "*El tema metafísico global de la historia* queda expuesto también en el libro de Lukács a través de otros caminos, pero su contenido está en entera conformidad con el *Espíritu de la utopía.*[31] Esa formulación puede parecer excesiva pero hay que recordar que Bloch nunca dejó de reconocer (como se desprende de nuestra entrevista de 1974), que compartían una actitud común, "un acuerdo profundo" que se traduce en muchos pasajes de *Historia y conciencia de clase.*[32]

El terreno común entre las obras del joven Bloch e *Historia y conciencia de clase* es una crítica tremenda a la civilización industrial burguesa a partir de ciertos valores culturales, etcétera.

En un artículo publicado por Lukács en 1922 en la *Rote Fahne* (periódico del partido comunista aleman), —"La confesión de Stauroguine"— festeja la capacidad de Dostoievsky para representar un mundo utópico "un mundo en el que todo lo que la sociedad capitalista tiene de mecánico y de inhumano, desalmado (*seelenlos*) y de reificado se desvanecerá o será abolido".

En el artículo de 1923 parece escucharse un eco del último capítulo de *La teoría de la novela*: Dostoievsky es el precursor del hombre del futuro "ya social y económicamente liberado", realizando su vida interior.[33]

En una conversación con Ernst Bloch en 1974, surge

31 Ernst Bloch, "Aktualitat und Utopie. Zu Lukács Geschichte und Klassenbewusstsein" ("Actualidad y utopía. Comentarios a *Historia y conciencia de clase*"), escrito en 1923, en *Philosophische Aufsatze zur objektiven Phantasie (Ensayos filosóficos sobre la fantasía objetiva)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1969, p. 621.

32 Michel Löwy, "Interview avec Ernst Bloch", *op. cit.*, p. 295.

33 Georg Lukács, *Literature, Philosophie, Marxisme (Literatura, filosofía, marxismo)* escrito en 1922-1923, París, Presses Universitaires de France, 1978, pp. 76 y 110.

la pregunta de cómo se había dado la ruptura entre él y Lukács y según Bloch la causa más inmediata de la separación es un artículo que este último escribió atacando violentamente a Dostoievsky, diciendo que en el futuro su obra sería completamente olvidada por carecer de valor, y que Dostoievsky y su gloria juntos se hundirían en un oscuro final.[34]

En efecto, en 1931, esa frase aparece en un artículo en el que Lukács habla de Dostoievsky como un romántico anticapitalista, pero reaccionario, representante de una sección de la oposición pequeño burguesa intelectual-romántico-anticapitalista, en la que se abren por un lado una larga avenida hacia la derecha, hacia la reacción (hoy día hacia el fascismo) y, por otro lado, un sendero estrecho y difícil hacia la izquierda, hacia la revolución.[35]

Pero es probable que bastante antes de este artículo de 1931, se haya iniciado el distanciamiento entre ambos pensadores. Según Lukács, ello se explica por el "misticismo intolerable" de Bloch en su crítica a la *filosofía de la religión* de Hegel referencia probable a la edición de 1923 del *Espíritu de la utopía* donde Bloch critica a Hegel de haberse inspirado en el misticismo romántico de Franz von Baader (según información de György Markus).[36] En todo caso, el comentario de Bloch y el contenido del artículo sobre Dostoievsky sugieren que la cuestión del *romanticismo anticapitalista* es el meollo de su distanciamiento, y continuará siendo la manzana de la discordia oculta en sus polémicas sobre el expresionismo durante los años de 1930. Ello determinará, de la manera más decisiva, la oposición entre *El asalto a la razón*, por un lado, y el *Principio de la utopía*, por el otro. A partir de los años veinte Lukács va a tratar de liberarse de su

34 Michael Löwy, "Interview avec Ernst Bloch", *op. cit.*, p. 295.

35 György Lukács, "Uber den Dostojewski Nachlass" ("Sobre el legado de Dostoievsky") en *Moskauer Rundschau (Revista de Moscú)*, marzo de 1931.

36 Ernst Bloch, *Gest der Utopie*, 1923, *op. cit.*, pp. 230-233.

herencia romántica, intentando, aunque no siempre la rechace, romper con ella de manera radical. Bloch, en cambio, se mantuvo fiel a su romanticismo juvenil.[37]

Así, podemos decir que aunque hay diferencias obvias entre *Historia y conciencia de clase* y las obras del joven Bloch, existe un terreno común a los dos, que es la implacable crítica a la civilización industrial burguesa a partir de ciertos valores culturales precapitalistas y, al mismo tiempo, la aspiración a una utopía, a una comunidad socialista, comunista, más allá del universo de la *reificación capitalista.*

Como conclusión de este breve bosquejo, apuntamos algunas hipótesis de trabajo de carácter más amplio:

Contrariamente a lo que se piensa por lo general, el romanticismo revolucionario no es una figura ideológica del siglo XIX, sino que es hasta nuestros días *un componente esencial de la mayoría o de muchas de las críticas radicales a la civilización industrial capitalista.* Lo que distingue al romanticismo conservador o "restitucionista" respecto del romanticismo revolucionario, es la aspiración utópica hacia el futuro y el hecho de que la nostalgia del pasado precapitalista se articule con la adhesión a valores revolucionarios como la democracia, la igualdad, la libertad, la *Aufklärung** de la Revolución Francesa y del racionalismo alemán clásico —especialmente Hegel— y del socialismo. Contrariamente a una convicción muy frecuente, en mi opinión, *el romanticismo revolucionario no es para nada contradictorio con el pensamiento de Marx*, puesto que su pensamiento también contiene o comparte una dimensión romántico-anticapitalista. Después de la muerte de Marx y Engels, dominó durante

37 Consúltese sobre ese tema en la excelente obra de J.M. Palmier, *L'expressionisme comme revolte (El expresionismo como revuelta)* el capítulo "Lukács, Bloch et l'expressionisme" ("Lukács Bloch y el expresionismo"), París, Payot, 1978.

* N.E. Término alemán traducido habitualmente por Ilustración o Iluminismo.

medio siglo una interpretación kantiana, positivista y darwinista o evolucionista, salvo algunas excepciones del marxismo –sobre todo con la Segunda Internacional– como William Morris y Rosa Luxemburg. Pero con Bloch y Lukács, surge en los años de 1917-1923, una lectura original, nueva, romántico revolucionaria del marxismo, una concepción romántica de la revolución social que en el siglo XX ya no desaparecerá más de la conciencia crítica moderna.

Lukács lee novelas

Zoltán Tar

Comenzaré mi análisis con la tesis de "fisión binaria" de Alvin Gouldner.

Gouldner escribió que:

> una de las características fundamentales de tipo estructural de la sociología occidental se ha ido perfilando después del surgimiento del marxismo: su subdivisión en dos campos, marxismo y sociología académica, cada cual con su propia tradición sin fisuras y con paradigmas intelectuales distintivos, y cada cual profundamente aislado y desdeñoso uno del otro.[1]

Estas dos vertientes de desarrollo pueden ser seguidas desde Augusto Comte hasta Talcott Parsons y desde Karl Marx a Herbert Marcuse. Para Parsons, Marx como científico social no existía y, paralelamente, bajo el estalinismo los científicos sociales "burgueses" eran usual y ritualísticamente denunciados como lacayos del capitalismo. Sin embargo, desde los años sesenta, somos testigos de un cambio de actitud en ambos campos. Después de la muerte de Stalin (1953) se inicia cautelosamente una nueva sociología en la Unión Soviética: su meta es

[1] Alvin W. Gouldner, *The Coming Crisis of Western Sociology*, Nueva York, Basic Books, 1970, pp. 11 y siguientes. Existe versión en castellano con el título *La crisis de la sociología occidental*, traducida por Néstor Míguez, Buenos Aires, Amorrotu (Colección Biblioteca de Sociología), 1973.

imitar las ciencias sociales de Occidente en su manejo práctico social y aprender de su metodología. Llega hasta intentar la síntesis de marxismo y funcionalismo.[2] En Europa Occidental el movimiento estudiantil de los sesenta expresó su descontento hacia las ciencias sociales académicas estériles y su búsqueda de una alternativa; se inicia así el descubrimiento de Marx, Lukács, Korsch, Gramsci y de la Escuela Frankfurt.[3]

Por lo que toca a la problemática que aquí planteo, propongo que la tesis, algo simplista, de Gouldner es aceptable con modificaciones: Tonnies, Weber, Simmel y Schumpeter siempre habían considerado como valiosa la contribución de Marx a las ciencias sociales. Pero existe una expresión aún más directa de "fecundación mutua" en el encuentro que hubo entre Weber y Lukács.[4]

En la actualidad existe un consenso en la teoría social, tanto académico como marxista, en relación a la posición clave de los dos fructíferos pensadores del siglo XX: Max Weber y George Lukács. Decir que actualmente nadie que trabaje en el campo de las ciencias sociales podría evitar una confrontación de una u otra manera con estas dos importantes figuras de la historia intelectual europea moderna, sólo sería hacer mención de lo obvio.

En vista de la amplia erudición sobre Weber y el surgi-

2 Alexander Vucinich, "Marx and Parsons in Soviet Sociology" ("Marx y Parsons en la sociología soviética") en *Russian Review*, 33, 1 (enero de 1974), pp. 1-19.

3 Zoltán Tar, *The Frankfurt School. The Critical Theories of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno (La Escuela de Frankfurt, Las teorías críticas de Max Horkheimer y Teodor W. Adorno)*, Nueva York Schocken. Books, 1985; y la compilación de Judith Marcus y Zoltán Tar de *Foundation of the Frankfurt School of Social Research (Fundamentos de la Escuela de Frankfurt de Investigación Social)*, New Brunswick y Londres, Transaction Books, 1984.

4 Zoltán Tar y Judith Marcus, "The Weber-Lukács Encounter" ("La confrontación Weber-Lukács") en *Max Weber's Political Sociology: a Pessimistic Vision of a Rationalized World (La sociología política de Max Weber: Una visión pesimista de un mundo racionalizado)*, editado por R. Glassman y V. Murvar, Westport, Ct, Greenwood Press, 1984.

miento de la reciente "industria multinacional sobre Lukács" (desde Australia hasta California), es curioso que la conexión entre ambos no haya sido ni estudiada ni comentada seriamente. Conozco sólo una monografía dedicada al problema, y es un escrito extremadamente dogmático (leninista).[5]

Se decía que Weber había sostenido un largo diálogo durante su vida con el fantasma de Karl Marx (Albert Salomon). En la misma forma, yo quisiera proponer que Lukács sostuvo a lo largo de su vida una confrontación con las ideas de Max Weber, que empezó en 1912 en Heidelberg, en donde junto con éste, Lukács fue el miembro más prominente del llamado "Círculo de Max Weber". Paul Honigsheim, otro miembro del Círculo, informa que Weber había dicho en una ocasión: "Siempre que hablo con Lukács durante días me tengo que quedar pensando sobre lo dicho."[6]

Las preocupaciones y los temas comunes que dieron origen al vínculo intelectual entre los dos hombres en Heidelberg, podrían constituirse alrededor de cuatro problemáticas principales: 1) su crítica y rechazo al marxismo vulgar de la Segunda Internacional, y su adhesión concurrente a la epistemología neo-kantiana (del suroeste de Europa); 2) su interés en la sociología del arte y literatura; 3) la "experiencia rusa", i.e., la acogida de Dostoievsky y Tolstoi y 4) su interés en problemas de la

[5] Algunas citas ilustrarán mi punto de vista: N. De Feo escribe: "Hasta la fecha, el pensamiento de Weber ha sido una fuente inagotable para la ideología oficial del imperialismo. . . La reorganización del capital monopolista de Estado en Europa Occidental ha utilizado las ideas de Max Weber en varias formas. . . La enfermedad que propone Max Weber es la verificación existencial del diagnóstico de Lenin del imperialismo, que sigue siendo la explicación histórica más adecuada del pesimismo social que involucró a los intelectuales de Weimar. . .", N. de Feo, *Weber e Lukács (Weber y Lukács)*, Bari, De Donato, 1971, p. 10.

[6] Paul Honighsheim, *On Max Weber*, Nueva York, The Free Press, p. 28. Existe versión en español con el título *Max Weber*, México, Paidos (Col. Psicología social y sociología).

ética especialmente en la ética y acción políticas (el uso de la violencia).

La influencia de Lukács se manifiesta en dos escritos de Weber, "La ciencia como vocación" y "La política como vocación" —dos obras maestras y resúmenes de la sociología de Weber acerca de la ciencia y la política, respectivamente.[7] He de argüir que Lukács fue el modelo para la discusión de Weber sobre "la ética de la convicción", de la misma forma en que Lukács fue el modelo del Naphta, de Thomas Mann, en *La Montaña Mágica.*[8] Después de la derrota de la Comuna Húngara en 1919, Lukács se exilió en Viena y reanudó sus contactos con Weber. Los años 1918 a 1923 del encuentro "Weber-Lukács", durante los cuales Lukács regresó de Budapest y de su actividad como Comisario de Cultura, durante la Comuna 1919, produjeron los escritos teóricos semiautobiográficos: "El bolchevismo como problema moral", "Táctica y ética" y, de mayor importancia, la colección de ensayos *Historia y conciencia de clase* especialmente el ensayo sobre la reificación que está basado más en la definición del tipo-ideal del capitalismo y en la noción de "posibilidad objetiva" de Weber, que en conceptos de Marx.[9]

La última carta de Weber a Lukács (marzo de 1920) descubre cómo su amistad continuó a pesar de sus diferencias políticas. Weber había escrito a Lukács:

> Muy estimado amigo: *desde luego* estamos separados por nuestros puntos de vista políticos. (Estoy absolutamente convencido de que estos experimentos sólo pueden y tendrán como conse-

[7] Véase Zoltán Tar y Judith Marcus, "The Weber-Lukács Encounter", *op. cit.*

[8] Véase Judith Marcus, *Georg Lukács and Thomas Mann (Georg Lukács y Thomas Mann)*, Amherst, Ma., University of Massachusetts Press, 1987.

[9] György Lukács, "Bolshevism as a Moral Problem" ("El bolchevismo como problema moral"), traducción al inglés de Judith Marcus en *Social Research*, 44, 3, otoño de 1977, pp. 416-24.

secuencia desacreditar al socialismo durante los próximos cien años). Además, si he de ser sincero —sin importar la respuesta que se dé a *esa* pregunta— probablemente haya una contestación diferente para la otra cuestión de si era ése su "llamado". Naturalmente, usted reclama todo el derecho para decidir sobre eso. Cuando pienso en el *costo* de los sucesos políticos actuales (desde 1918), en términos de la pérdida de personas *indiscutiblemente* valiosas, independientemente de la "dirección" que eligieron —como es el caso de Schumpeter y ahora el de usted—, y no logro atisbar el final de todo eso, ni ver que se logre nada (¿acaso no estamos todos bajo el dominio de fuerzas ajenas?), entonces no puedo dejar de sentir amargura por este destino sin sentido... *Cualesquiera* que sean sus planes, debe alejarse de ese ambiente en Viena, en donde todo solamente gira en círculos. (Pero) avíseme en qué puedo ayudarlo... Este asunto debe solucionarse en una forma u otra y usted debe regresar a las tareas que se ha fijado y que le han sido impuestas por su talento, especialmente en un momento en que *todo* es reaccionario y lo será durante décadas.[10]

Weber murió tres meses después (junio 1920) de pulmonía, y la carta de Lukács a la viuda de aquél es un documento que emociona y concierne al lado humano de la historia Weber-Lukács. Lukács escribió:

Me aterra el pensamiento de que la distancia... establecida entre nosotros durante los últimos años ya no puede ser suprimida. Siempre sentí que la separación, tanto la espacial como la de divergencia en nuestros puntos de vista, era estúpida, sin sentido y una necesidad simplemente empírica. Yo sabía que podríamos eliminar todo lo que nos separaba con unas cuantas palabras, hablando de hombre a hombre... y ahora ya nunca se podrán decir esas palabras. Dentro de los pocos pensamientos de esperanza que han nutrido mi existencia humana siempre estaba el de que llegaría el día en el cual me sentaría a platicar

10 *Georg Lukács: Selected Correspondence 1902-1920 (Georg Lukács: correspondencia escogida 1902-1920)* editada y traducida por Judith Marcus y Zoltán Tar, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 282-282.

con Max Weber. Es tan pequeño el número de personas, cuyo juicio acerca de la condición humana realmente importa —sea correcto o no— que uno casi tiene que renunciar a la *Gemeinschaft** y petrificarse en la soledad.[11]

Lukács continuó "el diálogo" durante más de medio siglo después de la muerte de Weber, a través de sus reflexiones sobre las ideas de Weber y el uso selectivo de ideas y conceptos weberianos. Los temas y asuntos, importantes en sí mismos, rebasan su relevancia tópica: permiten una comprensión de las preocupaciones, los problemas, las disputas y las posiciones políticas de un segmento importante de la *intelligentsia* de la Europa Central. Al estudiar la constelación Weber-Lukács se ilumina la interacción entre dos eminentes científicos sociales, uno de Europa Oriental y el otro de Europa Occidental, surgiendo una gran variedad de problemas debidos a la amplitud del espectro de erudición de ambos: sociología, ciencia política, epistemología, ética, filosofía del arte, historia y literatura. La presentación de este material seguirá un orden cronológico, acorde con la apreciación de Lukács:

> Desde mi punto de vista, mi desarrollo avanzó paso a paso, y por ello estaría de acuerdo en que un acercamiento cronológico es el mejor, ya que todos los eventos en mi vida están vinculados entre sí... Conmigo, todo es la continuación de algo. Yo creo que no hay un elemento no orgánico en mi desarrollo.[12]

Después de Hegel y Marx, Weber ocupó el sitió más prominente en el desarrollo al cual hace referencia Lukács.

11 *Ibid.*, p. 283.

* N.E. En alemán *Gemeinschaft*, traducido literalmente quiere decir comunidad, comunión.

12 György Lukács, *Record of a life. An autobiographical sketch (Recuento de una vida. Esbozo autobiográfico)*, editado por István Eörsi, traducido por Rodney Livingstone, Londres, Ediciones Verso, 1983, p. 81.

Inicio la parte central de este trabajo, comenzando con la definición de lo que a mi juicio son los conceptos clave en este estudio: Utopía y *Realpolitik.*

Karl Mannheim, quien alguna vez fue estudiante de Lukács, distinguía entre tres tipos ("tipos ideales") de ideas: "ideas situacionalistas, congruentes y adecuadas" que conducen a la conducta externada en la *Realpolitik*, las cuales son contrastadas con dos categorías centrales de ideas que trascienden o aspiran a trascender la situación, *ideologías* y *utopías.*

Las ideologías nunca han triunfado *de facto* en la realización de los contenidos proyectados. (El ejemplo de Mannheim es el amor de la hermandad cristiana, el cual es imposible en una sociedad que *no* está organizada bajo el mismo principio). De acuerdo a Mannheim, un pensamiento es *utópico* cuando es incongruente con la realidad, tiene la orientación de trascender la realidad y se transforma en una conducta tendiente a *cimbrar* el orden de las cosas; esto es, ciertos grupos sociales incorporan "imágenes de su deseo" (*wish images*) a su conducta actual. A continuación compararé y contrastaré los puntos de vista de Lukács y Weber sobre socialismo, ética y violencia, y el rol de los intelectuales en relación a Utopía y *Realpolitik.*

SOCIALISMO. Las primeras ideas de Lukács sobre socialismo están relacionadas con el problema de la *Kultur*. Desde 1910 se lamentaba por la incapacidad de la civilización occidental de crear una "cultura nueva". Pensaba que la renovación de la cultura sólo podía provenir de fuera, y escribió:

> La única esperanza sería el proletariado y el socialismo. La esperanza de que los bárbaros vengan y destrocen con manos rudas todo lo refinado. . . Pero lo que hemos visto hasta la

fecha no es muy prometedor. El socialismo, según parece, no posee la fuerza religiosa que llena el alma entera, como la poseía la cristiandad primitiva.[13]

Es interesante notar su acuerdo con Engels: "Sólo los bárbaros pueden rejuvenecer el mundo en medio de una civilización que se está desplomando".[14]

Estas ideas y expectativas tempranas de Lukács, con relación al socialismo, fueron también expuestas por Marianne Weber:

Desde el polo opuesto de la *Weltanschauung*, los Weber también se encontraron con algunos filósofos de Europa Oriental que empezaban a conocerse en ese tiempo, especialmente el húngaro George von Lukács, con quien los Weber hicieron gran amistad. Estos jóvenes filósofos eran impulsados por esperanzas escatológicas de un nuevo emisario del Dios trascendental y veían como base para la salvación, un orden socialista creado por el sentimiento de la hermandad.[15]

"La salvación y las esperanzas escatológicas de un orden socialista" por parte de Lukács, partían de su "conexión rusa" y su "acogida de Dostoievsky". Después de la declaración de la Primera Guerra Mundial, su actitud hacia la civilización occidental pasó de la desilusión al rechazo. Ante la sangrienta guerra, exclamó: "¿Quién nos puede salvar de la civilización occidental?"

A nivel teórico, la idea del socialismo de Lukács estuvo vinculada con una preocupación a lo largo de toda su vida, una búsqueda que empezó a los nueve años, cuando

13 György Lukács, *Esztétikai Kultura (Cultura estética)*, Budapest, Atheneum, 1910, p. 19.

14 Federico Engels, *The Origin of the Family, Private Property and The State*, Nueva York, International Publishers, 1973, p. 215. Existen versiones en español con el título *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Moscú, Ed. Progreso, o México, Ed. Cartago, 1982.

15 Marianne Weber, *Max Weber, A Biography (Max Weber. Una biografía)*, traducido al inglés y editado por Harry Zohn, Nueva York, John Wiley and Sons, 1975, p. 465.

leyó la *Iliada** —si hemos de creer en sus reminiscencias. Durante la Primera Guerra Mundial el enfrentamiento de Lukács con problemas éticos, que pueden considerarse como indicadores de su desarrollo ético, quedó registrado en los escritos mencionados a continuación:

a) El manuscrito de Dostoievsky (1914-1915).
b) La correspondencia con Paul Ernst (1915-1919).
c) "El bolchevismo como problema moral" (diciembre 1918).
d) "Táctica y ética" (enero 1919).

En marzo de 1915, Lukács escribió a Paul Ernst que había dejado de lado su *Estética* y había empezado a trabajar en su nuevo libro sobre Dostoievsky. "Sin embargo, el libro irá más allá de Dostoievsky; contendrá mi ética metafísica y una parte significativa de mi filosofía de la historia." Pide a Ernst le envíe *El Caballo Pálido* de Ropshin (en la realidad: Boris Savinkov, un anarquista ruso) y añade: "Es de vital importancia para mi tener esa novela (*Cfr.* psicología del terrorismo ruso, acerca del cual tendré mucho que decir cuando hable sobre Dostoievsky)."[16] En su siguiente carta (14 de abril de 1915) Lukács reafirma su punto de vista de que para él "es el problema ético del terrorismo lo que más importa". Además, se interesa en el libro porque en él nos enfrentamos a "un tipo de hombre nuevo". La conclusión ya presagia el cuestionamiento y rechazo del Estado burgués, en Lukács:

* A nivel personal, el matrimonio de Lukács con la artista revolucionaria social rusa, Yelena Grabenko (mayo 1914) debe ser mencionado. Quizá Ernst Bloch enfatizó demasiado el punto cuando dijo, al entrevistarse con Michael Löwy, que "a través de ella, Lukács había contraído matrimonio con Dostoievski; por así decirlo, se casó con su Rusia dostoievskiana".

16 *Georg Lukács: Selected Correspondence, op. cit.*, p. 244.

Tenemos que hacer hincapié una y otra vez en que después de todo, nosotros, nuestras almas, son la única esencialidad. . . Es verdad que la fuerza real de las estructuras no puede ser negada. Pero el pensamiento alemán desde Hegel, ha cometido lo que es un pecado fundamental contra el espíritu (*Geist*): ha conferido una satisfacción metafísica a todo poder. Sí, el Estado es poder. ¿Y acaso de esto se desprende que debe reconocerse su existencia, en el sentido utópico de la filosofía, es decir, en el plano de una ética verdadera que actúa a nivel de la esencia? Yo no lo creo.[17]

Cuando Paul Ernst en su respuesta afirma que "el Estado encarna algo más que el puro poder; parte de nuestra propia esencia se realiza dentro de él", Lukács contesta que "es sólo el alma la que puede poseer una realidad metafísica", y ve consecuentemente en Ropshin "una nueva manifestación del antiguo conflicto entre la *primera ética* (deberes hacia las estructuras sociales) y la *segunda* (imperativos del alma)".[18] Para Lukács, el orden de prioridades siempre incluye complicaciones dialécticas características cuando el alma no está dirigida hacia sí misma sino hacia la humanidad, como es el caso del político y el revolucionario. Aquí el alma deberá sacrificarse a fin de salvar el alma. Uno debe convertirse en un *Realpolitiker* cruel, apartado de una ética mística y tiene que violar el mandamiento absoluto ¡No matarás!. . . En esencia, este es un problema muy viejo expresado quizá con mayor precisión por la Judith de Hebbel: "Y si Dios hubiera puesto el pecado entre mi y el acto que se me ordena llevar a cabo, ¿quién soy yo para poder escapar de ello?".[19]

Sabemos que entre 1914-1915 y diciembre de 1918, cuando Lukács reformuló la problemática en lenguaje weberiano (en el ensayo "El bolchevismo como problema

17 *Ibid.*, p. 246.
18 *Ibid.*, p. 248.
19 *Ibid.*

moral"), abordó con denuedo el problema durante discusiones en Heidelberg, como miembro del Círculo Weber (1912-1917) y en Budapest como líder del llamado Círculo de los Domingos (1917-1918). Como consecuencia de sucesos históricos tales como la Revolución Rusa y las revoluciones húngaras, que le siguieron, los debates teóricos pasaron a la esfera de la práctica.

"El bolchevismo como problema moral", su último ensayo premarxista, distingue la "ética de la responsabilidad" de la "ética de la convicción", correspondientes, una a la política reformista (liberal o social demócrata) y la otra a la política de los bolcheviques de "el fin justifica los medios". Significativamente, menciona a Dostoievsky en el párrafo final: "El bolchevismo descansa sobre la hipótesis metafísica de que lo malo puede engendrar lo bueno, o como dice Razumikhin en *Crimen y castigo* de Dostoievsky, es posible mentir durante el camino a la verdad." Y concluye: "Este autor no puede compartir su creencia."[20] Unas semanas más tarde Lukács se retractó de su postura, se unió al Partido Comunista y aceptó la creencia, la "suposición metafísica", de que *sí* es posible mentir durante el camino hacia la verdad.*

En la actualidad, 70 años después de la Revolución Rusa, resulta interesante evaluar los puntos de vista de Weber y Lukács sobre el socialismo. Tanto Weber como Lukács tenían ideas muy definidas acerca de él e hicieron predicciones de los desarrollos posrevolucionarios, las

* En 1918, Max Weber conoció a Joseph Schumpeter en una cafetería de Viena; Schumpeter comentó que estaba entusiasmado con la Revolución Rusa, ya que ella proporcionaba una prueba de laboratorio sobre la viabilidad del socialismo Weber contestó airadamente, insistiendo en que la revolución conduciría hacia una miseria humana sin paralelo, y demostraría ser un laboratorio lleno de cadáveres Enfurecido por la indiferencia de Schumpeter, salió indignado del café, olvidando su sombrero. Esta historia, narrada por Karl Jaspers, viene a la mente cuando se hace una evaluación comparativa sobre los puntos de vista de Weber y Lukács acerca del socialismo.

20 Lukács, "Bolshevism. . . , *op. cit.*, p. 424.

cuales han sido probadas en media docena de países socialistas. Una comparación de Weber y Lukács da resultados interesantes a la luz de la experiencia histórica y sus pruebas.

Weber hizo pronósticos específicos sobre el curso histórico, como el aumento de la burocratización en el capitalismo y el socialismo. Atemorizado por el prospecto exclamó: "¿Qué es lo que podemos oponer a esta maquinaria a fin de mantener a una parte de la humanidad libre de esta parcelación del alma?"[21] En lo que toca a los desarrollos posrevolucionarios, Weber fue extremadamente pesimista:

> El revolucionismo emocional será seguido por la rutina tradicionalista de la vida diaria; el líder de la cruzada, y la fe misma, se desvanecerán después de llegar al poder; el jefe de la cruzada y sus seguidores por lo general degeneran fácilmente hacia en un estrato muy común de oportunistas.[22]

Los escritos de Lukács 1918-1923 abundan en temas interrelacionados, de redención (*Erlösung*), moralidad y violencia: además de "El bolchevismo como problema moral" (1918) y "Táctica y ética" (1919), están los ensayos, "El papel de la moralidad en la producción comunista" (1919), "Ley, orden y violencia" (1919), "La misión moral del Partido Comunista" (1920). En una ocasión, en 1910, se lamentó por la falta de fe religiosa en la democracia social; ahora la encontraba en el bolchevismo: "La llamada fe religiosa no es más que la certeza de que a pesar de todos los contratiempos temporales, el proceso histórico se realizará en nuestros actos

21 En Jacob Peter Mayner, *Max Weber and German Politics (Max Weber y la política alemana)*, Londres, Faber y Faber, 1944, p. 128.

22 *From Max Weber: Essay in Sociology*, traducido al inglés y editado por H.H. Gerth y C. Wrigth Mills, Nueva York, Oxford University Press, 1958, p. 125.

y a través de ellos".[23] Los temas de la voluntad y la redención ya existían en el ensayo "El bolchevismo como problema moral": "La voluntad que va más allá del establecimiento de hechos sociológicos, es un factor esencial de la *Weltanschauung* socialista. . . Es precisamente esta voluntad la que permitió al proletariado llegar a ser el agente de la salvación social de la humanidad, la clase mesiánica de la historia mundial".[24] Desde luego, si existe religión —*Ersatzreligion*—* entonces deben existir ambas, misión y juicio. Indudablemente, Lukács habla de la "misión histórica del proletariado", y el problema es visto como la "transformación interna de éste, de su propio desarrollo hasta cumplir la etapa de su misión histórica objetiva. Existe una línea directa que conduce desde los debates de Heidelberg sobre la salvación, hasta la escena real de la Comuna de Budapest en la cual "la función más importante del *histomat* se percibió como "el hacer un juicio preciso sobre el sistema capitalista".[25]

En *Historia y conciencia de clase*, al discutir el papel de la violencia en la transición de un sistema económico a otro, Lukács alega que el crecimiento de fuerzas productivas, por sí mismo, no es garantía para el cambio social, porque teniendo en mente las revoluciones contemporáneas "se ha presentado una situación que solamente puede ser resuelta por medio de la violencia".[26]

Apoyándose ampliamente en Marx discute el papel de la violencia "extra-económica" dentro del cambio histórico, como ocurrió en el nacimiento del capitalismo.

[23] Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, traducción al inglés de Rodney Livingstone, Londres, Merlín Press, 1971, p. 43. Existe traducción en español de Manuel Sacristán con el título *Historia y consciencia de clase, estudios de dialéctica marxista*, México, Editorial Grijalbo 1969. *Obras completas*, 3.

[24] Lukács "Bolshevism as a. . .", *op. cit.*, pp. 420-421.

* N.E. En español: religión espúrea.

[25] *Georg Lukács, History and Class. . ., op. cit.*, p. 224.

[26] *Ibid.*, p. 240.

Rechaza al "economicismo" del marxismo vulgar, que niega la importancia de la violencia como "fuerza económica" y afirma que el socialismo llega por virtud de las leyes inmanentes de la economía, sin recurrir a la violencia "extra económica". Lukács afirma que para su época "la violencia se convierte en el factor decisivo".[27] Sintetizando el problema, llega a la "primacía" de la violencia y aun a su glorificación. Durante la transición al capitalismo, la economía siempre tuvo la primacía,

> . . .y la violencia le servía al avance de su causa. . . Pero ahora está a la disposición de principios que en sociedades anteriores podrían aparecer sólo como "superestructura", es decir, sólo como factores que acompañando al inevitable proceso están determinados por ella. Hoy en día la violencia está puesta al servicio del hombre y para el florecimiento del hombre.[28]

Consecuentemente, en la actualidad, la cuestión de la violencia "toma precedente sobre la cuestión económica".[29]

Mientras que Lukács fusiona la salvación y la violencia, Weber —que reconoce el papel histórico de la violencia— sin lugar a equívoco clama por una separación de violencia y redención: "La acción social violenta es obviamente algo primordial",[29] pero "aquel que busca la salvación del alma, de él y de otros, no debería buscarla por el camino de la política, ya que las diferentes labores de la política sólo pueden ser solucionadas por medio de la violencia.[30]

27 *Ibid.*, p. 245.
28 *Ibid.*, p. 251.
29 Max Weber, *Economy and Society*, ed. Guenther Roth y Claus Wittich, Berkeley, Ca., University of California Press, 1978, v. 2, p. 904. Existe edición en español con el título *Economía y sociedad*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1964, 2 tomos. También fue publicado por el FCE en 1944 en 4 tomos (sección de obras de sociología).
30 *From Max Weber, op. cit.*, p. 126.

Por lo que toca al rol de los *intelectuales*, existe un acuerdo entre Weber y Lukács en cuanto a la percepción del problema, pero su evaluación difiere. Ambos basan sus opiniones en las revoluciones europeas de Munich y Budapest, Weber como observador y Lukács como observador-participante. En su conferencia de Viena, con el título de "Socialismo", Weber señaló que:

> ...en absoluta contradicción con la sentencia de que la salvación sólo puede venir de los verdaderos trabajadores, reunidos en la federación de sindicatos obreros y no de los políticos o cualquier otra persona de fuera del movimiento sindicalista... hay un gran número de intelectuales eruditos. . .románticos. . . que languidecen esperando el gran milagro revolucionario. . . y la oportunidad de sentirse poderosos.[31]

Weber ve que:

> ...desde luego, durante la guerra y los graves trastornos que ella ocasiona, la masa de trabajadores, dada la situación por la que atraviesan —especialmente los efectos causados por el hambre— . . . podría tomar el poder bajo el liderazgo de los intelectuales. Ello por supuesto, si contara con armas y ocurriera el colapso militar y político del Estado.[32]

Eso es lo que sucedió en Rusia, en Alemania y en Hungría después de la Primera Guerra Mundial. La explicación general sociológica de Weber dice lo siguiente: "El desarrollo de la conciencia de clase tiene éxito, con más facilidad, si ellos —los trabajadores— son conducidos hacia metas previamente captadas, las cuales son atribuidas e interpretadas por hombres externos a su clase (*inteligentsia*)".[33]

31 Max Weber "Socialism" ("Socialismo") en *The Interpretation of Social Reality (La interpretación de la realidad social)*, editado por J.E.T. Eldridge, Nueva York, Scribner's, 1971, p. 215.
32 *Ibid.*, p. 215.
33 Weber, *Economy and Society*, *op. cit.*, vol. I, p. 305.

Lukács, siguiendo la línea leninista (mencionada por primera vez en "el renegado Kautsky"), creía firmemente y practicaba la máxima de que los intelectuales tienen el deber de llevar desde fuera, la conciencia de clase a los trabajadores. En *Historia y conciencia de clase*, la llamó "conciencia de clase atribuida".*

La conciencia de clase atribuida, es una combinación de ideas marxistas, leninistas y weberianas. Lukács distingue la "conciencia proletaria psicológica", empíricamente dada, de "la conciencia de clase atribuida". Inicia su discusión con el lema tomado de Marx:

> ...la cuestión no es qué metas se tengan por el momento, por este o aquel miembro del proletariado, ni siquiera por el proletariado como un todo. La cuestión es: qué es el proletariado y qué curso de acción será obligado a tomar históricamente en conformidad con su naturaleza.

En la situación emanada de la Primera Guerra Mundial la tarea era "cerrar la brecha entre la conciencia psicológica y la inducida".[34]

La verdadera "conciencia de clase consiste de hecho en reacciones apropiadas y racionales inducidas (*zugerechnet*), frente a una posición típica particular, en el proceso de producción". Por lo que en situación de crisis es "necesario avanzar más allá de esta conciencia (empírica-psicológica)".[35]

En resumen, el problema es trascender la nueva descripción y la categoría de "posibilidad concreta" (*objektive Möglichkeit*):

* N.E. Manuel Sacristán en su traducción al castellano de *Historia y consciencia de clase* (México, Editorial Grijalbo, 1969) utiliza la palabra "atribuida" (véase *op. cit.*, pp. 55-56) para el término inglés "*imputed class consciousness*" –*Zugerechnet*– (véase la edición inglesa –Londres, Merlin Press, 1971– p. 51). Mi interpretación de esta noción es que se está hablando de una "conciencia de clase inducida".

34 Lukács, *History and Class...*, *op. cit.*, p. 74.

35 *Ibid.*, p. 35.

> Relacionando la toma de conciencia por parte del proletariado, con el conjunto de la sociedad se hace posible inferir los pensamientos y sentimientos de los hombres, en una situación particular, *si fueran* capaces de valorar su acción inmediata y los intereses derivados de ella, en relación a la estructura de la sociedad en su conjunto.[36]

Por lo tanto, "la teoría objetiva de la conciencia de clase es la teoría de la posibilidad concreta". Si la conciencia de clase verdadera no es la empírica-psicológica, ni la suma total o promedio de la conciencia de clase de los proletarios sino algo inducido, la pregunta que surge es: ¿Quién va a inducir la verdadera conciencia de clase al proletariado? Marx, Lenin y Lukács, de común acuerdo, al unísono contestan: los intelectuales. ¿Por qué? "Porque ellos, como Marx lo dice en *El manifiesto comunista*, se han elevado al nivel de comprender teóricamente el movimiento histórico como un todo."

Lukács como el utópico marxista, ignoró el hecho de que la mayoría de estos intelectuales, eran intelectuales judíos o quizá él, como buen marxista, subordinaba la "cuestión judía" a la cuestión de la emancipación universal. Los sociólogos Werner Sombart, Roberto Michels y Max Weber abordaron el problema. La evaluación de Weber fue desde su posición de *Realpolitik* y alcanzó una posición diferente como lo expresó Marianne Weber en su biografía:

> Weber despreciaba el antisemitismo, pero le apesadumbraba el hecho de que. . . hubiera tantos judíos entre los líderes revolucionarios. . . El decía que a partir de la base histórica de la situación de los judíos, se comprendía que ellos mismos, en lo personal, forjaran hombres de naturaleza revolucionaria. Pero debido a las formas de pensar que prevalecían, era imprudente, políticamente, aceptar judíos como líderes o que se presentasen como tales: Weber pensaba en términos de *Realpolitik*.[37]

36 *Ibid.*, p. 51.
37 Marianne Weber, *Max Weber*, *op. cit.*, p. 648.

Por los eventos históricos subsecuentes se comprobó que Weber tenía razón. Al comentar Robert Michels sobre "la abundancia de judíos entre los líderes de los partidos socialistas y revolucionarios", escribió:

> ...cualidades específicas de raza hacen del judío un líder de masas nato, un organizador y propagandista de nacimiento. Dentro de estas cualidades viene primero el fanatismo de secta, el cual, como una infección puede ser comunicado a las masas con una frecuencia asombrosa; además, tienen una confianza invencible en sí mismos (lo cual se observó en la historia racial judía, en forma muy característica en la vida de los profetas); tienen aptitudes oratorias y dialécticas sorprendentes, una ambición aún más asombrosa y una necesidad irresistible de figurar ante las candilejas; por último, pero no menos importante, un poder casi ilimitado de adaptación.[38]

En conclusión: durante la Primera Guerra Mundial, y después, Weber y Lukács representaron dos posiciones políticas idealtípicas opuestas, tanto en lo teórico como en la praxis: la *Realpolitik* liberal contra la utopia socialista, y la correspondiente "ética de responsabilidad" contra la "ética de metas últimas". Weber murió en 1920; pero su amigo murió cincuenta años mas tarde.

Si valoramos la vida y obra de Lukács, podemos entender esa especie de conciliación (Versöhnung) con la *Realpolitik*, aun con la estalinista, pero en la que rescata el elemento utópico subterráneo. El joven Lukács, el de *El Alma y las formas*, fue mencionado por Lucien Goldmann como uno de los fundadores del existencialismo moderno.[39] El perceptivo crítico literario Irving Howe

[38] Robert Michels, *Political Parties*, traducido al inglés por Eden y Cedar Paul, Nueva York: Collier Books, 1962, p. 245. Existe versión al español: *Partidos políticos*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2 tomos, 1984.

[39] Lucien Goldmann, "Georg Lukács: Der Essayist" en *Dialektische Untersuchunge*, Berlín y Neuwied, Luchterhand, 1966, pp. 173-187.

notó aun en el viejo Lukács "vínculos subterráneos profundos con el existencialismo".[40]

De manera similar, yo quisiera establecer que a lo largo de la obra de Lukács, el *Realpolitiker*, podemos percibir una continuidad del "elemento utópico profundo".

Lukács coincide con su amigo Max Weber, cuando el segundo escribió en su ensayo "La política como vocación":

> La política se hace con la cabeza, pero sin duda no se hace únicamente con ella. . . Uno no puede recetarle a nadie que siga, ya sea una ética de metas absolutas o una ética de responsabilidad, o hablarle de cuándo elegir una o la otra. . . La ética de metas últimas y la ética de responsabilidad no son constrastes absolutos, sino más bien complementos, y sólo al unísono constituye al hombre genuino con vocación por la política.[41]

En cierto sentido a Lukács puede considerársele como marxista weberiano.

Finalmente, no estoy abogando por el "fin de las utopías", como Daniel Bell abogaba por el "fin de las ideologías" al despuntar los años cincuenta. Las utopías nunca morirán; necesitamos de ellas aunque en ocasiones se vuelvan excesivas en el seno de las fuerzas que guían los movimientos sociales. Ello no significa que la cuestión de las dos éticas quede resuelta solamente en favor de una ética mística.

[40] Irving Howe, "A word about György Lukács" (Prefacio a la edición norteamericana de *The Historical Novel – La novela histórica* de György Lukács), traducido por Stanley Mitchel, Boston Beacon Press 1963, p. 8.

[41] *From Max Weber, op. cit.*, p. 127.

Thomas Mann y Georg Lukács: reflexiones sobre la relación entre el artista y "su" crítico

Judith Marcus

"No interesa lo correcto o equivocado de una idea, sino lo que tenga de característico."

Thomas Mann

"... se esperaba que yo me sintiese inferior y como un extraño porque era judío. (Por esto) se me hizo costumbre pertenecer a la Oposición... En esta forma se cimentaron las bases para una cierta autonomía de juicio."

Sigmund Freud

"Hablamos acerca del forastero como de aquella persona que llega hoy y permanece mañana... Naturalmente, ser forastero entraña una relación muy positiva; constituye una forma específica de interacción."

Georg Simmel

Introducción

En 1925, Walter Benjamin escribía a su amigo Gersham Scholem que había terminado de leer dos libros, cuya lectura había sido a la vez extraordinaria y sugerente.[1] Los libros que consideró como los dos mejores productos de la época, eran la novela de Thomas Mann, *La montaña*

[1] Véase Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, editores, *Walter Benjamin Briefe (Correspondencia de Walter Benjamin)*, volumen 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

mágica e *Historia y conciencia de clase*, de Gyorgy Lukács. Hasta donde yo sé, ésta fue la primera ocasión en que un lector perspicaz establecía una conexión entre las obras de dos pilares de la vida cultural europea del siglo XX. No sería la última. Empero, por una variedad de razones —entre las que habría que destacar los sacudimientos sociales y políticos de Europa, que fatalmente desterrarían a Mann al sol californiano y a Lukács al Moscú de Stalin— debieron pasar casi cuatro décadas antes de que alguien replanteara la posibilidad de una conexión entre estos dos hombres y su obra. Desde entonces se ha apilado una extensa bibliografía en torno a la relación entre Mann y Lukács, muertos en 1955 y 1971 respectivamente. Aun cuando un número de eruditos y críticos literarios habían comenzado a interesarse en este vínculo, muy rara vez fueron más allá del "hecho" de comentar que el físico de Lukács o su carrera revolucionaria o ambas inspiraron a Thomas Mann en su descripción del protagonista Leo Naphta, el judío-jesuita-comunista de *La montaña mágica.*[2] (Lukács con su buen humor aludió a esta similitud diciendo: "¿Y qué si le presté mi nariz? Él me dio tanto a mí —¡que yo no puedo sino sentirme feliz de haberle dado algo a cambio aunque fuera una cosa tan pequeñita!")

Aun cuando resulta interesante reparar en la semejanza física entre Lukács y el personaje de Mann, habría que considerar que la relación entre ambos va más allá de este *solo* aspecto, a pesar de que para algunos de los críticos de Mann, Lukács únicamente sirvió como modelo en cuanto a la apariencia física de quien fue una de las

2 Para uno de los mejores y más extensos análisis del problema Lukács-Naphta véase, Ehrhard Bahr, *György Lukács*, Berlín, Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1970 y, también, Pierre Paul Savage, *Realité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann (Realidad social e ideología religiosa en las novelas de Thomas Mann)*, Publicaciones de la Faculté des lettres de l'universite de Strasbourg, Fasc. 124, París, 1954.

figuras más interesantes, extrañas y de mayor complejidad en la obra de Mann.

Por lo que a mí toca pude percibir la fascinante ambivalencia que emana de este personaje novelesco, y mi conocimiento previo de la obra (y la persona) de Lukács reforzaron mi rechazo a la aceptación *in toto* de esa interpretación —especialmente marxista, como la de Hans Mayer y el propio Lukács— que ven en Leo Naphta al prototipo del intelectual facista.[3]

Sea como fuese, existía por tanto la duda aun entre los literatos eruditos sobre la probabilidad de que Thomas Mann y György Lukács hubiesen tenido algo en común, o que se hubiera dado una interacción, influencia y coincidencia mutuas.

El hecho de que el enfoque sobre alguna problemática específica de dicha relación tenga que ver, tanto con la sociología de la literatura como con el escrutinio de la interacción entre dos hombres representantes de polos opuestos de una misma época, es razón suficiente para explorar esta relación. El nexo puede comprobarse, como lo corroboré de varias formas en el transcurso de mi investigación.

Por ahora, me limitaré a una breve discusión de un aspecto de esta relación: la percepción de Lukács por Thomas Mann que ocurre como yuxtaposición tanto de su método narrativo: el *Anlehnung*,* como de su concepto de la novela moderna en tanto "etapa de 'crítica' que sigue inmediatamente a la 'poética' ".[4] Según lo

3 Véase Hans Mayer, *Thomas Mann. Werk und Entwicklung (Thomas Mann. Su obra y su desarrollo)*, Berlín, Verlag Volk und Welt, 1950. (Existe en español su *Literatura alemana desde Thomas Mann* publicada por la Editorial Alianza, Madrid).

* N.E. Traducido del alemán apoyo. La autora se está refiriendo al método que explica el proceder literario de Thomas Mann y consiste en una especie de síntesis de la realidad, que se asemeja a ésta pero no es ella misma, sino sólo la ilusión de ella.

4 Las reflexiones de Mann sobre el estado y la naturaleza de la novela moderna aparecen en sus notas inconclusas para un amplio ensayo inédito

definió Harry Levin, lo anterior sería "un acto de evocación saturado en forma peculiar de reminiscencias".[5] Aun dentro de los límites de este pequeño ensayo, se pondrán de relieve algunos puntos importantes, ya que estamos ante la constelación de dos figuras culturales prominentes de la Europa del siglo XX: constelación en la que se ha acabado por reconocer a una de las relaciones más asombrosas entre autor y crítico, de época reciente.[6] De esos puntos, uno estaría constituido por los temas ideológicos y literarios que, por su implicación, nos permiten avanzar mucho en el rescate de algunas características centrales de la novela moderna. Otro de tales puntos estribaría en que el análisis de esa constelación necesariamente arrojaría luz sobre parte de la historia íntima de una época.

El artista y el filósofo y crítico literario

En cierta ocasión Harry Levin nos ofreció el diseño de un estratagema adecuado para el acercamiento sociológico a la literatura, e iba dirigido a Lucien Goldmann como una sugerencia para corregir su interpretación de la obra de André Malraux en 1963.

Levin escribía:

> El rigor debe alcanzarse empíricamente, a través del conocimiento sustantivo de los textos relevantes... y de las relaciones

que tendría el título "Geist und Kunst" ("Intelecto y Arte"). Véase el primer capítulo de mi libro, *Georg Lukács and Thomas Mann. A Study in the Sociology of Literature (Georg Lukács y Thomas Mann. Un estudio dentro de la sociología de la literatura)*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1986 (no existe una versión en español).

[5] Harry Levin, "Toward a Sociology of the Novel" ("Hacia una sociología de la novela") en *Refractions. Essays in Comparative Literature (Refracciones. Ensayos de literatura comparada)*, Londres, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1966, p. 248.

[6] Véase Hans Vaget, "Georg Lukács und Thomas Mann" ("Georg Lukács y Thomas Mann"), en *Die neue Rundschau*, vol. 88, 4, 1977, pp. 656-663.

exactas entre la ficción y los hechos socioculturales, y no mediante la imposición, desde las alturas, de criterios absolutos de gran ligereza ni con la importación de sanciones categóricas provenientes de Europa Oriental.[7]

Para un análisis de la relación entre el gran novelista alemán del siglo XX, Thomas Mann, y el filósofo marxista y crítico literario húngaro, György Lukács es recomendable este estratagema que substituye una recreación imaginaria de percepciones, sentimientos, actitudes y pensamientos por una "ficción imaginaria". (Resulta irónico que algunos eruditos hayan responsabilizado a Lukács de casi toda la importación de *sanciones categóricas* de Europa Oriental). No obstante, debe suponerse una sustancial incompatibilidad entre estos dos hombres; uno completamente burgués y artista; el otro, también completamente, filósofo comunista; representan polos opuestos de una misma época, lo que es ampliamente reconocido. El sentido común hace ver diferencias marcadas entre ambos, que tienen raíces biográficas y deben ser someramente delineadas.

Thomas Mann (1875-1955), uno de los más grandes novelistas europeos del siglo XX, es también considerado como el más representativo de los escritores alemanes y, como tal, según palabras del propio György Lukács, personificaba "lo mejor de la burguesía alemana".[8] A través de su trabajo, Mann logró dar una imagen cabal de su vida *bürgerlich*,* y su predicamento en cierta etapa de su desarrollo. Aun cuando la imagen que se perfilaba era de naturaleza crítica, Mann abordó los problemas morales y espirituales del *Bürger*** como propios, haciendo

7 Levin, *Refractions, ibid.*

8 György Lukács, "In Search of Bourgeois Man" ("A la búsqueda del burgués") en *Essays on Thomas Mann (Ensayos sobre Thomas Mann)*, Londres, Merlin Press, 1964, p. 45.

* N.E. Traducido del alemán: burguesa.

** N.E. Traducido del alemán: burgués.

hincapié en la importancia de la herencia social. Sus bases filosóficas se encontraban en Nietzsche, Schopenhauer y Wagner como fue el caso de una gran parte de la inteligencia alemana de ese tiempo. Mas no fue la única razón por la que se le ha tildado de ser un escritor cabalmente alemán y conservador. Ni siquiera lo es por la razón de haber abogado apasionadamente (en especial en uno de sus primeros trabajos: *Reflexiones de un hombre apolítico*) por la "justa" causa de la Alemania guillermina de ir a la guerra en 1914 por razones expansionistas —imperialistas. Muchos alemanes liberales, Max Weber y Georg Simmel, entre ellos, fueron igualmente entusiastas, aunque sólo por cierto tiempo.[9] Tampoco hay rastros de inclinaciones ni siquiera ligeramente anti-semíticas del joven Mann en sus escritos iniciales y comunicaciones privadas. Ello se debe en parte a que entre los escritores alemanes, pocos han sido tan conscientes de la tradición y han subrayado tan insistentemente sus relaciones con la tradición. "Soy un hombre del siglo XIX", comentó Mann en varias ocasiones, pensando quizá más en Goethe y en la Escuela Romántica (especialmente en Novalis) que en la entonces industrializada Alemania. Por otra parte había también en Thomas Mann un impulso casi fáustico de experimentar, de explorar; como Henry Hatfield lo señalara, "el burgués cauteloso (puede ser) un explorador, como lo son en general los burgue-

[9] Para una relación de los diferentes puntos de vista sobre esta "maravillosa y gran guerra" como Max Weber la calificó, véase Zoltán Tar y Judith Marcus,"The Weber-Lukács Encounter"("La confrontación Weber-Lukács") en R.M. Glassman y V. Murvar, *Max Weber's Political Sociology: A Pessimistic Vision of a Rationalized World (La sociología política de Max Weber: Una visión pesimista de un mundo racionalizado)*, Westport, CT, Greenwood Press, 1984, pp. 125-126. Véase también Marianne Weber, *Max Weber. A Biography (Max Weber. Una biografía)*, editado y traducido al inglés por Harry Zohn, Nueva York, Wiley Interscience, 1975. Tanto Weber como Georg Simmel se refirieron a la "incapacidad" de Lukács de comprender la "justa causa". Como respuesta, Lukács empezó a escribir un ensayo sobre "Los intelectuales alemanes y la guerra", que nunca terminó.

ses".[10] Mann poseía también la meticulosidad consciente del burgués (para sus tareas artísticas realizaba "investigaciones" manuales en el sentido estricto de la palabra), una cualidad atribuida a los alemanes en general. Para él, "solamente lo escrupuloso era verdaderamente interesante" como dice él mismo en su introducción a *La montaña mágica.*[11]

Por último, y lo más importante, existe una consistencia a lo largo de la carrera literaria de Mann. Los estudiosos de su talento artístico a menudo subrayan la existencia de un parteaguas en su obra; una y otra vez se ha insistido en que, habiéndose limitado en sus primeros escritos casi exclusivamente a variaciones ingeniosas sobre el tema del artista, más tarde hubo un paso hacia la escritura de novelas de ideas de gran dimensión. Esto parece ser así: si revisamos los cuentos *Tonio Kröger*, o *La muerte en Venecia*, el relato *Tristán*, o aun la novela *Los Buddenbroock*, escrito a la vuelta del siglo, o el relato de *Mario y el mago*, escenificado en la Italia de Mussolini, o el *Doktor Faustus*, escrito durante los años cuarenta, en donde describe el deslizamiento alemán al nazismo, está presente la necesidad de "una realidad palpable, concreta".[12] Por otra parte, la variación artística es agotada hasta en la tetralogía *José*, el *Doktor Faustus, Confesiones del estafador Félix Krull* y *El hombre de confianza*, como el otro aspecto de esa consistencia. Por último, aunque no menos importante, está el elemento mismo de la laboriosidad burguesa alemana, la transferencia de las "características éticas del modo de vida pequeño bur-

10 Henry Hatfield, *Thomas Mann*, edición corregida, Nueva York, a New Direction Paperback, 1962.

11 Thomas Mann, "Prefacio", en *La montaña mágica*, traducción de H.T. Lowe Porter Nueva York Modern Library, 1955, p. X.

12 Thomas Mann, *The Story of a Novel. The Genesis of Doctor Faustus*, traducción de Richard y Clara Winston, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1961, p. 25. Existe traducción al español: *Los orígenes del Doctor Faustus: la novela de una novela*, Madrid, Alianza-Colección Alianza 3, 1976.

gués: orden, regularidad, parsimonia, diligencia"... en el sentido de "un apego fiel a la destreza en el arte", tal como ingeniosamente lo sintetiza Mann.[13] Esta "primacía de la ética sobre la *estética*", según Mann, fue la característica principal que primero reconoció Lukács.[14]

En el polo opuesto se encuentra György Lukács (1885-1971), nacido en Budapest como György Bernát Lowinger, dentro de una familia judía acaudalada. Su padre había sido un banquero millonario que personalmente hizo su fortuna; cambió su nombre por el de Lukács en 1981 y fue considerado noble en 1901; después de esto, el "von" le fue agregado al Lukács. György recibió su educación, incluyendo sus dos doctorados, en Hungría, por ello, parece estar situado dentro de un contexto intelectual, cultural y social diferente del de Thomas Mann. Pero de otra parte, Lukács no sólo creció siendo bilingüe (su madre Adele Wertheimer que era vienesa, nunca logró manejar el idioma húngaro); también él recibió una educación cosmopolita. A la edad de ochenta y seis años, Lukács aún recordaba con cariño el regalo de su padre al graduarse en el *Gymnasium*: un viaje a Noruega para visitar al convaleciente Ibsen, el artista admirado durante su infancia.

Lukács escogió el alemán a una temprana edad como medio para sus alegatos públicos y con frecuencia para los privados. Siguió con sus estudios posdoctorales en Alemania en la misma era guillermina que fue el medio ambiente de los primeros trabajos de Mann, incluyendo *La montaña mágica*. Estuvo primero bajo la influencia de Wilhelm Dilthey y de Georg Simmel, y después —más importante— del neokantiano Emil Lask y el soció-

[13] Los comentarios de Mann acompañan sus reflexiones sobre las percepciones críticas del "joven" Lukács. En *Reflections of a Nonpolitical Man (Reflexiones de un hombre apolítico)*, traducido por W.D. Morris, Nueva York, Frederick Ungar, 1983, p. 73.

[14] *Ibid.*

logo Max Weber, ambos en Heidelberg. Esto significó un cambio en la orientación general de un esteticismo puro hacia una filosofía y ciencia social, a lo que siguió un cambio en la orientación filosófica de Kant a Hegel y, finalmente, a Marx. Pero el viraje definitivo en la vida de Lukács y en su carrera intelectual, vino con su cambio de orientación política, con su aceptación del marxismo y el comunismo, trasladándose, como lo expresó George Steiner, "a la promesa marxista del método".[15] Así Lukács se volvió cada vez menos compatible con todo lo que representaba Thomas Mann; después de todo, hoy en día se piensa en Lukács como el pensador marxista más original e importante del siglo XX, y como una de las figuras de su historia cultural más controvertidas. Estas vueltas y cambios en la carrera de Lukács dieron pie a la noción del "Lukács enigmático"[16] y a la búsqueda del "verdadero", una búsqueda que aún no ha menguado. (En 1975 un artículo intentó resumir al "verdadero" Lukács con el título un tanto sensacionalista de "Ortodoxo-hereje, estalinista-romántico".)[17]

Es verdad que muchos de los estudios de Lukács sobre el realismo, su búsqueda de la doctrina dogmática marxista de la relevancia social del arte, por no mencionar su tratamiento del desarrollo de la filosofía moderna en su libro, *El asalto a la razón*, provocaron burla (*Cfr.* T.W. Adorno, Lichtheim, S. Sontag *et al.*) También es igualmente cierto que la influencia de su primer tratado principal de marxismo *Historia y conciencia de clase* (1923), se extiende desde los teóricos de Frankfurt a

[15] Véase la reseña de George Steiner del *Gelebtes Denken (Pensamiento vivido)* "Making a Homeland for the mind" ("La construcción de una patria para el pensamiento") en el *Times Literary Supplement*, enero 22, 1982, p. 67.

[16] Definición utilizada por varios críticos y comentaristas de Lukács.

[17] Véase Henry Pachter "Lukács Revisited: Orthodox Herectic, Stalinist, Romantic" ("Lukács revisitado: ortodoxo-hereje, estalinista-romántico") en *Dissent*, Primavera de 1975, pp. 177 y siguientes.

Sartre y la Nueva Izquierda. El interés en el "joven Lukács", esto es, en sus escritos premarxistas, es más reciente; desde fines de los años sesenta, esta idea estuvo ampliamente basada sobre la convicción de que el "verdadero" Lukács no aparecería hasta que hubiese sido investigada su etapa temprana. Mi primer intento de explorar el vínculo Lukács-Naphta, data de 1968; estaba basado en la convicción de que, a pesar de la aparente discontinuidad —por el cambio de un esteticismo burgués al bolchevique, en 1918—, la obra de Lukács muestra cierta unidad y continuidad. Como el mismo Lukács expresó: "Todos y cada uno de los pensamientos y acciones de mi vida salieron uno del otro; están relacionados orgánicamente."[18] Esta noción de desarrollo orgánico y de la vinculación de todo lo que sigue es, a propósito, una idea central para Thomas Mann y puede ser un buen punto de partida en la búsqueda de un posible eslabón entre los dos hombres. Así como se enfatiza el sólido asiento de Mann dentro de la tradición cultural alemana y los "valores de la alta burguesía" también se enfatiza la "falta de hogar" de Lukács, el hecho de que "el exilio fuera su sitio natural de vida". Esto, sin embargo, no es un punto muy claro. George Steiner, a quien considero ser uno de los críticos de Lukács más perspicaces, resalta ciertos factores que otros no notaron o dejaron de lado como irrelevantes:

> Sin embargo, en otro sentido, Lukács tenía raíces profundas. Hacía a un lado fríamente cualquier referencia a su propio judaísmo; sin embargo, era judío hasta la punta de sus dedos. Sin hogar, peregrino, es uno de los personajes de la trágica constelación de los abstraccionistas judíos (Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse) y poseído de

[18] Véase György Lukács, *Record of a Life. An Autobiographical Sketch (Recuento de una vida Esbozo autobiográfico)*, editado por István Eorsi, traducido por Rodney Livingstone, Londres, ediciones Verso, 1983, p. 81.

un furor mesiánico por la lógica, por el orden sistemático en la condición social del hombre. El marxismo de Lukács es en esencia un rechazo a la incoherencia del mundo... Así como los otros judíos autoexiliados, cuyo radicalismo fuera de la Europa Central marcó en forma incisiva el siglo, Lukács es heredero por inmanencia del absolutismo trascendental de Spinoza.[19]

Esta aseveración contiene cierta verdad y puede ser considerada importante en el sentido de que, como demostraremos, la percepción de Lukács por Thomas Mann corresponde en parte a la descripción ofrecida por Steiner.

Interacción personal y literaria

Visité a György Lukács el 7 de mayo de 1971, cuatro semanas antes de su muerte de cáncer, y llevé conmigo mis hallazgos de los Archivos de Thomas Mann en Zurich, incluyendo las notas transcritas de Thomas Mann al trabajo de Lukács. Mi investigación había descubierto la existencia de una amplia "fecundación mutua en el mundo de las ideas" y hasta el uso de la misma lengua y de ciertos términos en los trabajos iniciales de ambos, Mann y Lukács.[20] El que los dos expresaran el problema del artista y el arte en tonos casi religiosos, evocando el dictamen de Ibsen de que "el escribir significa el hacer un juicio final de uno mismo", quizá significaba que los dos reaccionaban con un conocimiento cada vez mayor de la crisis de la cultura, y de que había un elemento ético dominante en sus vidas y su trabajo. Pero existía la evidencia adicional de una *influencia directa*: Thomas

19 Véase George Steiner, "Making a Homeland...", *op. cit.*, p. 67.

20 Para la reseña de esa entrevista con Lukács, véase Judith Marcus, "Georg Lukács, Thomas Mann und 'Der Tod in Venedig'" (Georg Lukács, Thomas Mann y 'La muerte en Venecia'") en *Die Weltwoche*, julio 2 de 1971, p. 31.

Mann transpuso algunas de las reflexiones de Lukács en su colección de ensayos juveniles, *El alma y las formas* (1911) y las incorporó estructural, temática y hasta verbalmente a su historia ya iniciada, *La muerte en Venecia*. Me atrevo a decir que sin la sensibilidad especial de Lukács, mostrada en sus ensayos de ese tiempo, la historia de Mann sería un trabajo totalmente distinto. La problemática de Gustav von Aschenbach, en particular, al sublimar su amor hacia un apuesto joven, por el arte, al final del relato, y la problemática del artista moderno, en general, tenían su base en las meditaciones de Lukács sobre el amor socrático, en el sentido de "que siempre les será negado a los hombres y poetas el encumbrarse tan alto como (Sócrates)... Su elevación será siempre trágica, y en las tragedias, héroe y destino deben llegar a ser forma..., en tanto que en la vida real el anhelo amoroso ha de seguir siendo amor: esa es su felicidad y su tragedia."[21] Lukács aceptó estas relaciones como un "gran regalo", y expresó que su relación con Thomas Mann fue el misterio de su vida al cual realmente deseaba encontrar explicación antes de su muerte. ¿Cuáles son las razones que deseaba conocer sobre el alejamiento en que Thomas Mann lo mantuvo durante toda su vida, sobre su negativa a contestar siquiera sus cartas y sobre su indiferencia a pesar de la compatibilidad intelectual que entre ambos se dio en determinado momento y que equivalía a una "geistige Symbiose" (afinidad espiritual)? Aún en la actualidad sólo podemos tener una respuesta tentativa. En aquel tiempo yo sólo podía transmitir a Lukács (mis entonces vagas) nociones de que *no* era específica y pri-

21 Este pasaje proviene del ensayo de Lukács "Longing and Form. Charles Louis Philippe" ("La nostalgia y la forma. Charles Louis Philippe") en *Soul and Form*, traducido al inglés por Anna Bostock, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1974, p. 94. (Existe traducción al español *El alma y las formas*, Barcelona, editorial Grijalbo, 1970.) Para la transcripción del comentario original de Mann véase Judith Marcus, *Georg Lukács and Thomas Mann*. (No existe traducción al español), primer capítulo.

meramente el Lukács marxista, sino el "joven Lukács", dotado de ciertas características intelectuales y personales, el que causaba la indiferencia de Mann— y es el joven Lukács al que alude en el personaje de Leo Naphta en *La montaña mágica.*

Este aspecto fue el primero al que los eruditos y críticos empezaron a prestar atención al contemplar la posibilidad de que Lukács fuera el modelo vivo para el personaje de Leo Naphta, el judío-comunista-jesuíta de *La montaña mágica*. La mayoría de ellos comentaron el "hecho" de que el físico de Lukács y su carrera revolucionaria o ambos inspiraron a Mann en la creación de este enigmático personaje. Pierre Paul Sagave, el historiador literato francés, estuvo entre los primeros que "establecieron la identificación entre Lukács y Naphta, comparando fotografías de Lukács de los años de 1920. Para complicar las cosas, dos críticos marxistas de Mann, Hans Mayer y el mismo Lukács, hicieron énfasis en lo fascista —no lo comunista— del prototipo de Naphta. También surgió la versión de que el "gran autor patricio" y "el revolucionario social", eran amigos de toda la vida.[22] Era el momento de hacer una segunda revisión de estos rumores y tesis literarias y probarlos o rechazarlos. Un examen atento revela que existen rasgos del Lukács marxista en Naphta: precisamente en la argumentación del personaje novelesco y en sus "duelos intelectuales" recuerda el hegelianismo de Lukács, su condena del sistema capitalista, el concepto de totalidad y, por supuesto, la creencia en el papel redentor de la dictadura del proletariado. Pero existen otros rasgos en Naphta igualmente importantes a considerarse, que los diferencian: el rechazo de la Ilustración, de la fe en la humanidad y el progreso y la adhesión al romanticismo y al irraciona-

[22] Esta frase aparece en la cubierta del libro de Ehrhard Bahr, *Georg Lukács.*

lismo. Eran necesarias investigaciones más amplias, en base al método lukacsciano, que implicaran la categoría de totalidad y permitieran explorar todas las facetas de la cuestión a partir de su fundamento sociohistórico.

La combinación Leo Naphta como judío-jesuita-comunista, es ciertamente una de las más intrigantes, complejas y extrañas en la obra de Mann. Había que esclarecer los siguientes puntos, rastreando en cierta forma la conclusión: primero, que Lukács *no* es Naphta, pero contribuyó en gran parte a la configuración que de éste hizo Mann; segundo, sin lugar a dudas, que Mann "no había leído nada de Lukács de naturaleza política, ni en los años de 1920 ni nunca, únicamente sus críticas literarias y, consecuentemente, "*Historia y conciencia de clase*, era, y siguió siendo, desconocida" para él.[23] Así, la idea que Thomas Mann se forma de Lukács tiene como base tanto los escritos anteriores de éste, es decir, los de su período premarxista, como también la única reunión que tuvieron y que duró alrededor de dos horas.

La novela de Thomas Mann, *La montaña mágica*, marca el final de su período temprano: empezó a escribir la novela en 1915, abandonó el proyecto hasta después de la Primera Guerra Mundial y la publicó en 1924. Mann habló de la génesis y naturaleza de su novela en una conferencia en Princeton en 1939 y la caracterizó como un "documento sobre la situación y problemática espiritual y mental de Europa durante el primer cuarto del siglo XX". Su localización en el mundo cerrado y autosuficiente de la enfermedad, no le priva de su fuerza y validez. ¡Por el contrario! el sanatorio de tuberculosis de Davos, concebido como símbolo para ciertas instituciones sociales de ese tiempo, "representaba un fenómeno típico de la época que antecede a la Primera Guerra Mun-

[23] Carta a Pierre Paul Sagave del 18 de febrero de 1952, que se encuentra en el Archivo de Thomas Mann en Zurich. Sin publicar; traducción de Judith Marcus.

dial, y es sólo concebible en una formación económica-capitalista aún intacta. "Por lo tanto —como Mann dijo— *La montaña mágica* se ha convertido en el canto del cisne de esa existencia."[24] Tampoco podía haber sido escrita en otro tiempo, ni hubiera tenido el público y la aceptación que tuvo. Aun cuando no es únicamente un *Zeitroman* (novela de época), es también un *Bildungsroman* (novela de desarrollo y educación), en la que todos los elementos, acción, personalidad y ambiente se estructuran para caracterizar el desenvolvimiento del héroe. Cualquier novela semejante también registra el propio crecimiento del autor para comprender la vida; habla de su historia personal vinculada con su tiempo. Como expresó Mann: "Un hombre vive no solamente su vida personal como un individuo, sino también, consciente o inconscientemente, la vida de su época y de sus contemporáneos."[25] (Esta es una razón por la que las novelas de Mann se prestan tan bien para un acercamiento sociológico). Este espacio no permite una disquisición sobre la época que constituye el transfondo de la novela; así como que es una, que resulta familiar para los estudiosos de la historia y cultura europeas. Una buena forma de resumirlo es mencionando los trabajos que surgieron de ella, como *La decadencia de occidente* de Oswaldo Spengler, *Espíritu de la utopía* de Ernst Bloch, *Historia y conciencia de clase* de Lukács, *Ideología y utopía* de Karl Mannheim y, podría agregar, *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset.

Respecto a qué explicaría la complejidad y lo extraño de la configuración de Naphta, la única pista que da Mann es su comentario favorito: *Es lag einfach in der Luft* (flotaba en el aire), indicando que él estaba alerta a las corrientes ocultas, ideas y eventos que lo rodeaban y que lo apresaban y que, por supuesto, transformaba

24 Véase Thomas Mann, *The Magic Mountain, op. cit.*, pp. 328-329.
25 *Ibid.*

y traspasaba. Además del análisis textual, es prudente investigar en el caso de Mann qué "*lag in der Luft*" y también qué método empleaba para aprehenderlo. Aparte de sus cualidades imaginativas y su capacidad de combinación, Mann también era un investigador concienzudo de los hechos que necesitaba para una fundamentación sólida. Estudiaba y utilizaba el medio físico, las costumbres y maneras, cuidadosamente, y nunca negó que se apoyaba en *modelos de la vida real*. Enfatizaba que el escritor "nunca crea *ex-nihilio*". Totalmente de acuerdo con una tendencia importante en estética alrededor de 1910, Mann ya menciona entonces el término "construcción", que era la palabra clave en música y pintura. Elogiaba a aquellos que descubrían el "elemento constructivo" en su *Königliche Hoheit*,* y que "sintetiza la nueva aspiración de la novela".[26] Mann utilizaba los detalles realistas en una forma muy especial que en parte explica la configuración de Naphta. Él mismo expresó que aun cuando ya hubiera concebido la idea de un personaje y su situación en la composición de la obra, necesitaba "ver, oír y entender" a una persona real antes de crear el personaje. Hablaba de "su impulso demoníaco de observar, notar pequeños detalles que en el sentido literario eran *típicos*, característicos y trazaban perspectivas o revelaban un significado racial, social así como rasgos psicológicos".[27] En vista de que sus personajes frecuentemente eran representativos de ciertas esferas de la vida espiritual e intelectual, de principios y *Weltanschauung*,

* N.E. Traducido al español como *Alteza real*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, pp. 315.

26 Carta a Mann a Hugo Von Hofmannsthal, en *Thomas Mann. Briefe 1889-1936 (Thomas Mann. Conrrespondencia 1889-1936)* editado por Erika Mann, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1962, p. 76. Traducción de Judith Marcus

27 Thomas Mann, "Goethe and Tolstoy", *Three Essays* (en español existen las *Obras completas de Thomas Mann*, Barcelona, Plaza y Janés, Colección Los clásicos del siglo XX, 1965, traducción de H.T. Lowe-Porter, Nueva York, Alfred A. Knop J., 1929, p. 90.

todos los elementos que conformaban un personaje tenían que complementarse entre sí: la biografía, el físico y la personalidad intelectual tenían que simbolizar lo que representaban. Igualmente importante es la naturaleza orgánica del proceso creativo de Mann, la relación de todo con todo lo que le sigue, como ocurre en el caso de Lukács. Esto quiere decir que los motivos, personajes, conceptos, *et al.*, no solamente aparecen y desaparecen en las obras de Mann; aunque quizás aparezcan con otras variaciones y puedan ser perfeccionados o cambiados en ciertos aspectos, indicando una abundancia de "*Möglichkeiten*" (posibilidades) como las llamaba él. El caso es que no se pierde nada en el proceso, todo se utiliza con prudencia, redefinido o ampliado. Por lo tanto, decir que Naphta salió de la nada, o que era un personaje enteramente nuevo y novelesco, basado en el encuentro con György Lukács, es no entender la naturaleza del proceso creativo de Mann. En relación con esto, se debe mencionar una importante peculiaridad de Thomas Mann, que notó por primera vez Hans Mayer cuando habló de manifestaciones "idealtípicas" de corrientes y movimientos a través de personajes novelescos. Mann, desde luego, era ajeno a la concepción del "tipo ideal" de Weber. Sí estuvo, sin embargo, muy cerca de las formulaciones de Weber cuando hablaba sobre su propio enfoque literario (como en el caso de Lukács, existen semejanzas hasta en el uso de términos). En el ensayo *Reflexiones de un hombre apolítico*, Mann establece que su novela *Alteza real* es un libro elaborado concienzudamente, guiado por una idea, una fórmula intelectual, que cobra vida acentuando solamente un aspecto de los detalles de la realidad cuya síntesis se asemeja a ésta, pero no es ella misma; es solamente "la ilusión" de ella (Weber lo llama "utopía"). En este punto le asalta a uno la jactancia de Mann, cuando dijo que había llevado a cabo una labor mejor que la de los soció-

logos al recrear al hombre burgués en *Los Buddenbroock*, mucho antes de que Werner Sombart escribiera su libro.

Leo Naphta puede ser considerado como representación de un tipo ideal que propone una vía de escape del malestar histórico. También representa el concepto y papel del "forastero" (Simmel), un peregrino en potencia, cuya posición "dentro del grupo localizado espacialmente" es determinada. . . por el hecho de que no ha pertenecido a él desde el principio, que introduce cualidades dentro del mismo, que no pueden ser del grupo ni se originan en el grupo en sí", y consecuentemente adquiere una *objetividad*; pero cualquier relación con éste tiene que ser de "una naturaleza abstracta".[28]

Por lo tanto, todos los detalles de la concepción del personaje de Naphta, como su biografía, su físico y personalidad, deberían sumarse a una imagen pensada (*Gedankenbild*) —y así es. Naphta aparece tarde en la novela; en el momento en que Settembrini agotó su repertorio de ideas y Hans Castorp sintió que ya no podía aprender nada de él. Lo que primero llama la atención en la introducción del personaje en el subcapítulo *Noch Jemand —Un recién llegado—* es que "todo lo concerniente a él era agudo". La agudeza de la apariencia física presagia la historia de su vida y culmina en la agudeza de su formación intelectual, de su mente y forma de argumentar y, luego, finalmente, de la naturaleza extrema de las soluciones que ofrece, tanto la redención del mundo, como de su propio destino. Para esclarecer lo anterior procedí primero a eliminar en cada aspecto de Naphta aquellos elementos que no podían venir de Lukács o que eran rasgos y atributos recurrentes bajo una nueva forma.

En lo concerniente a la historia de la vida de Leo Naphta, sobresalen dos factores: primero, ambos, Lukács

28 Véase el ensayo de Georg Simmel, "The Stranger" ("El forastero") en *The Sociology of Georg Simmel*, editado por Kurt H. Wolff, Nueva York, The Free Press, 1950, pp. 402 y siguientes.

y Naphta, vienen "aus dem Osten" —de la esfera de la Europa Oriental—; segundo, ambos son de origen judío. Por otro lado, como señaló Sagave, no existe mucha similitud entre el hijo de un banquero de Budapest y el hijo de un Kosher (carnicero) autorizado, gallego, cuyo padre había sido víctima de un asesinato masivo y que fue inicialmente discípulo de un rabino y posteriormente un respetable novicio en un instituto jesuita. El punto clave de Naphta es que sus datos biográficos tienen que coincidir con el concepto de Mann, del tipo de vida que tiene que tener alguien a fin de llegar a ser un *forastero*. Los prototipos novelescos de Mann de los "casos de vida excepcionales" (*Sonderfälle*) fueron de los más persistentes y variados de su obra. Estos *Sonderfälle des Lebens* tenían que tener asignado cierto destino: enfermedad, deformación, ser excepcionales artística e intelectualmente, y así sucesivamente. Estos rasgos estaban presentes para distinguirlos del "bürger ordinario". El que fueran excepcionales en un sentido positivo o negativo, fue siempre algo secundario. Por esto, Naphta tiene sus precursores, es decir, el tipo de vida que Naphta debía de tener. Por ejemplo, ya desde *Alteza real* tenemos la historia de la vida de un doctor Raoul Überbein: huérfano de padre, de origen desconocido, muerto de hambre, pero decidido a superar desventajas tan tremendas; un intelectual autodidacto. En la mayoría de los casos, estos *Sonderfälle* pertenecen a un grupo racial: judío. No puedo detallar aquí la forma en que desarrollé e ilustré los ingredientes necesarios de la biografía de un forastero en el trabajo de Mann. Por el momento resulta suficiente mencionar que este prototipo tampoco desapareció con Naphta; apareció de nuevo en la figura del doctor Chaim Breisacher por ejemplo, en *Doctor Faustus*. Hasta donde podría afirmar, el libro de Ernst Bloch, *Thomas Münzer. La teología de la revolución*, contribuyó con algunos recortes directos (biográficos) a la

historia de la vida de Naphta. Por lo tanto se puede llegar a la conclusión de que aun sin haber conocido a Lukács, Mann podía haber representado a Naphta de la misma manera. Existe sin embargo un punto en el que Mann pudo haber "infiltrado" al padre de Lukács como Elia, el padre de Naphta, y la relación entre padre e hijo en lo que toca a respeto y entendimiento. Igualmente, el relato de la relación con la madre tiene similitudes con la realidad doméstica de Lukács. Mann conoció a los padres de Lukács, fue invitado en varias ocasiones a la casa del banquero, Joseph von Lukács, y debe haber estado familiarizado con la dinámica familiar. Es ya un hecho bien difundido que Lukács dijo una vez, que si pudiera existir una explicación psicológica de su rechazo del orden establecido, éste se localizaría en su relación con su madre, que era de desprecio no mitigado. El mismo Lukács relataba la siguiente historia: cuando escribió una carta afectuosa a su madre, ella dedujo que probablemente estaría gravemente enferma —lo cual era cierto— porque de otra manera su hijo no habría sido tan atento y amable con ella.[29]

En relación con la similitud en la apariencia y los atributos físicos, Savage explotó al máximo el tema de la "nariz", la agudeza de las facciones y hasta la coincidencia de los lentes. ¡Claro! ambos, Naphta, igual que Lukács, puede decirse que eran pequeños y de apariencia endeble; aunque ciertamente el joven Lukács no era "extremadamente feo" como lo era Naphta. Es más, era el forastero típico —el forastero judío por añadidura— el que estaba representado, en una forma u otra, en los primeros escritos de Mann, comenzando con los niños Hagenstrome en *Los Buddenbroock* (por ejemplo, la "nariz", complexión pequeña, nada guapo, frecuentemente con cabello rubio-rojizo, etc.). Si la apariencia

[29] Recuerdos del propio György Lukács en *Record of a Life. . ., op. cit.* p. 35.

personal de Lukács contribuyó al diseño de la fisonomía de Naphta, fue precisamente en el sentido de que la imagen que tenía Mann, fue finalmente "vista, oída y comprendida"; y estaba a tono con las ideas de Mann acerca de los rasgos intelectuales de ese tipo específico. Es interesante que Thomas Mann no escribiera a nadie acerca de su encuentro con Lukács y sus impresiones durante ese encuentro de dos horas en el hotel vienés, en enero de 1922. En junio de 1922 le comunicó a Ernest Bertram que "Leo Naphta había sido encontrado. Como judío a medias y discípulo de los jesuitas, tiene un continuo y agudo debate con Settembrini".[30] El descubrimiento del llamado "físico simbólico" fue mencionado antes que nadie por Arthur Eloesser, el primer y único biógrafo autorizado de Thomas Mann. Eloesser comentó en 1925, que Naphta fue producto de la "genialidad de la vida real" en la forma de "un pequeño y feo judío, rabioso constructor de teorías, con una lógica férrea, que defendió durante una discusión todas las formas de absolutismo y anti-individualismo desde la contrareforma y el jesuitismo hasta la revolución comunista y el leninismo".[31] Así, hemos llegado *al aspecto más significativo de la relación de Naphta con Lukács*: su personalidad intelectual. No puedo abarcar aquí y ahora la discusión acerca de la preocupación de Mann y su fascinación ante el problema de la "constitución de la personalidad". Sólo hay que leer su ensayo sobre "personalidades al final de la era cultural" que van desde Dante a Dostoievsky y Karl Kraus. Mann estaba bastante acorde con las corrientes reinantes de la época: era un ávido lector de Nietzsche, Kretschmer, Lombroso, Klages y demás, y para él

[30] Véase *Thomas Mann an Ernst Bertram, Briefe aus den Jahren 1910-1955 (Thomas Mann a Ernst Bertram. Correspondencia de los años 1910-1955)* editado por Inge Jens, Pfullingen, Verlag Gunther Neske, 1960, p. 109.

[31] Véase Arthur Eloesser, *Thomas Mann: Sein Leben und seise Werke (Thomas Mann: Su vida y sus obras)*, Berlín, S. Fischer Verlag, 1925, p. 193.

los atributos físicos son en todas partes, clave para la personalidad. Por ello, cuando Hans Castorp y Joachim conocieron por primera vez a Naphta, notaron inmediatamente que era un "forastero".

Joachim no va más allá de notar su figura y nariz y siente desconfianza. Hans Castorp ve las perspectivas que le puede ofrecer este extranjero que será su "maestro"; Naphta, después de todo viene de una esfera que Castorp nunca exploró y le ofrece nuevos puntos de vista. Admitamos que resulta imposible describir la personalidad de Naphta en unas cuantas palabras, pero sí podemos proporcionar una síntesis de ella. En primer lugar, posee una mente aguda, es lógico hasta el punto de ser inhumano en sus argumentos; es un fanático cuando se trata de ideas e ideologías; tiene el valor intelectual para llegar hasta el fondo de los problemas y después sufrir las consecuencias; es profundamente apodíctico y un perfecto asceta. En breve: representa el *repudio radical de toda la tradición liberal*. Existe un poco de ironía en todo esto, ya que Thomas Mann tomó muchas de sus propias reflexiones de las páginas del *Hombre apolítico*, implicando que incorporaba sus anteriores puntos de vista a la posición de Naphta. Se ha hablado mucho sobre los instintos de Naphta, que eran "revolucionarios y aristócratas al mismo tiempo, como es el caso de muchos intelectuales judíos";[32] se enfatizan de igual manera, las inclinaciones elitistas de Naphta, y su tendencia a actuar con una mentalidad orientada al triunfo. Y de nuevo encontramos rastros de la compatibilidad entre lo religioso y lo ideológico, en una persona, que quizá parcialmente pudieron haber surgido por la lectura del libro *Münzer* de Bloch. Y también están los jesuitas quienes presentan muchos de los rasgos mencionados.

32 Véase el capítulo VI Cambios, sección: "Operationes Spirituales" en *La montaña mágica, op. cit.*, p. 443.

Existe una vasta evidencia de que Mann estudió biografías e interpretaciones de Loyola y de los jesuitas. La combinación judeo-jesuítica no fue exclusiva de Thomas Mann, como a él le gustaba creer; los diarios de Harry Graf Kessler, por ejemplo, describen a uno de los políticos de la República de Weimar, como un "hombre pequeño, de alguna forma un judío-jesuita".[33] Era ésta una de esas cosas que "flotan en el aire".

Pero sí es un hecho que Lukács representó al "forastero" para Thomas Mann, y muchas de las ideas representadas por Naphta pueden encontrarse en las conclusiones de algunos de los escritos iniciales, principalmente en los ensayos *El alma y las formas*. Igual de importante resulta otro trabajo pequeño de Lukács, conocido y publicado en alemán en 1912, en el periódico *Neue Blätter*: el trabajo titulado *Sobre la pobreza de espíritu*, autobiográfico y confesional.

Uno puede captar la línea argumentativa de Lukács, que va tramándose en los discursos de Naphta, ya desde ensayos de Lukács como el de Kierkegaard con su inclinación al dogmatismo; el ensayo de Theodor Storm que contiene manifestaciones de ascetismo al calificar al trabajo —aun el trabajo artístico— de "trabajo forzado", y en contra del cual nuestros instintos pueden rebelarse y tendrán que ser reprimidos por los medios más crueles posibles. El diálogo lukacsiano *Sobre la pobreza de espíritu*, contiene las siguientes declaraciones, que yo desarrollé en mi libro en relación con Naphta, la primera: el cemento que cohesiona a la obra está "hecho con sangre humana"; la segunda: "creo en la cualidad de conservarse puro (entendiendo la pureza como ética) en el pecado, la decepción y el horror" (una afirmación que repercutió en su trabajo de 1918, "El bolchevismo como problema

33 Véase Harry (Count) Kessler, *En los veintes. Los diarios de Harry Kessler*, traducción de Charles Kessler, Nueva York, Holt, Rinehart y Winston, 1971, p. 36.

moral"); y como última: "Cristo dijo, después de todo, 'Aquel que venga a mí... y no odie a su padre... no puede ser mi discípulo'." Esto representa solamente un ejemplo. El trabajo contiene también una reivindicación de la Edad Media. En el acto final, ocurre el suicidio del héroe: igual que Naphta en *La montaña mágica*, el héroe del diálogo de Lukács se da un tiro en la cabeza. Thomas Mann estaba familiarizado con este trabajo de Lukács, así como con la colección de ensayos *El alma y las formas*. Muchos de los pasajes mencionados aquí fueron subrayados y anotados en las propias copias de Thomas Mann, las cuales permanecen en su biblioteca en el Archivo Thomas Mann. Además de la argumentación sobre el ascetismo y el logro de fines a través de medios violentos, más aún, la necesidad de actos inhumanos en ciertos casos, podemos encontrar otros ejemplos de esas "cosas que no riman" como suele decir Naphta. Es interesante notar, en conexión con esto, que Lukács escribió un ensayo con el título "Cultura estética" en 1913, en el que une explícitamente "cosas que no riman": él escribe, por ejemplo, que "la forma es juicio que obliga a la salvación de todo por medio de un terror sagrado".[34] Este trabajo de Lukács escrito en húngaro nunca fue traducido a ningún otro idioma y el autor de Leo Naphta no estaba al tanto de tales consideraciones del joven Lukács. Sin embargo, Thomas Mann percibió extrañamente *el radicalismo* de los puntos de vista de Lukács en cuestiones de ética y estética que no sólo apuntaban hacia la decisión posterior de Lukács de abrazar la causa de la revolución, en donde el fin justifica los medios, sino también se adaptaba muy bien a las disputas ideológicas extrañas y frecuentemente contradictorias del forastero en la novela, Leo Naphta. Que Lukács, la quintaesencia intelectual judía a los ojos de Thomas Mann,

[34] Véase György Lukács, *Esztétikai Kultura. Tanulmánkoy (Cultura estética. Estudios)*, Budapest, Athenauem, 1913, p. 27.

presente su argumento citando a Cristo, al Meister Eckhart o a Francisco de Asís y finalmente describa la aceptación de Abraham de llevar a cabo el sacrificio máximo, ello completa el cuadro.

Conclusión

Así como la figura novelesca de Neo Naphta es el prototipo del irregular, del otro, porque es poco común como judío, como jesuíta y como comunista, en igual forma fue percibido Lukács por Thomas Mann, como fuera de lo común tanto por el sentido de su ascetismo burgués, el cual le permitía la adopción de términos como "violencia y dogma" y "terror sagrado", como por su religiosidad y su concepto del terror. Las tendencias supuestamente percibidas en Lukács, tales como la inclinación a los "estremos", a ser "absoluto", al "fanatismo" y "ascetismo" no sólo ayudaron a modelar la personalidad totalitaria de Naphta, sino también cancelaron la oportunidad de que se estableciera una relación personal significativa entre Thomas Mann y György Lukács. No sólo poseía Lukács características que disgustaban a Mann, que éste despreciaba o que simplemente temía, sino que primera y principalmente, Lukács venía de la "esfera no-alemana", aquella de Dostoievsky, del literato judío, en suma, del "Este", la esfera de Europa Oriental que poseía una fascinación, bien documentada para el tipo de artista que era Thomas Mann, pero con la cual no podía estar en términos íntimos. *La Distanz* no podía salvarse.

Música y sociedad en el siglo XX: György Lukács, Ernst Bloch y Theodor Adorno

Robert Lilienfeld

Introducción: La nueva sociología de la música

La sociología de la música —hasta hace poco muy descuidada— ha comenzado a capturar la atención de los estudiosos. Un capítulo de esa sociología musical estará dedicada a los escritos de György Lukács, Ernst Bloch y Theodor Adorno. Tales escritos se hallan entrelazados; cada uno recibió influencia de los otros dos y se opuso a ellos, bajo complejas formas. Ninguno fue musicólogo o sociólogo en el sentido académico convencional; más bien, cada cual personificó una peculiar combinación de esteta, filósofo social, ideólogo, crítico y bohemio.[1]

Los escritos sobre música de Lukács, Bloch y Adorno abarcan el periodo desde aproximadamente el año 1915

* Esta traducción de José Luis Barros Horcasitas se ha realizado libremente en virtud de la especialidad del tema y de que, en general, no se dispone de versiones en español de los escritos de Adorno, Bloch y Lukács que discute el profesor Lilienfeld. Se ha intentado reproducir el espíritu de las ideas del profesor Lilienfeld y se han traducido con la mayor fidelidad posible los términos musicales. A lo largo del texto se han traducido al español los títulos de las obras que aparecen citadas; en las notas se consignan los títulos y las citas de las ediciones que empleó el profesor Lilienfeld, tal y como figuran en sus pies de página. Cuando se conoce una versión en español, ésta se encontrará entre corchetes.

[1] Esta es una versión corregida de la ponencia presentada el día 19 de noviembre de 1985, dentro de las jornadas correspondientes al Simposio internacional Georg Lukács y su época.

hasta alrededor del año 1975. La música de Occidente había experimentado cambios revolucionarios a los que estos autores buscaron dar respuesta, desarrollando su propia interpretación del significado de dichos cambios. Un rasgo característico de sus análisis estriba en el intento por establecer vínculos entre el significado de la música en tanto manifestación cultural y las estructuras sociales y políticas de la sociedad occidental. Trabajando desde perspectivas marxistas, los tres autores concedieron menor importancia a las significativas polémicas más importantes en torno a la música de su tiempo —la pugna entre música programática y música absoluta, la creciente crisis de la música tonal que dominó la segunda mitad del siglo XIX y el nuevo sustento social de la música y de los músicos— y se centraron en las cuestiones filosóficas y políticas. En este ensayo se examinarán tanto los límites y condicionamientos que esos tres autores se impusieron con su rigidez ideológica y política, como sus apreciaciones y discernimiento genuinos.

La transición hacia el siglo XX

Lukács y Bloch nacieron en 1885, Adorno en 1903; de esta suerte, sus estudios y la producción de su obra se iniciaron bajo la atmósfera cultural decimonónica. Ese orden cultural imperaría hasta los años de la Primera Guerra Mundial y, en algunos aspectos, prevaleció hasta bien entrada la década de 1930. Pero fue el decenio anterior —el de los veinte— el que atestiguó un abandono decisivo de la cultura del siglo pasado. Mencionaré tan sólo acontecimientos como la ruptura que representó la poesía de T.S. Eliot y de Ezra Pound, así como la formulación por Arnold Schoenberg, en 1924, del sistema de composición dodecafónico. Este último entrañó el rompimiento decisivo con la música del siglo XIX.

Así, Lukács y Bloch tomaron conciencia en tiempos de transición pero tiempos, con todo, que aún correspondían a la atmósfera cultural de la centuria anterior. En perspectiva, esa atmósfera se asemeja a una época dorada previa al descenso a un vacío cultural, que ha sido el obsequio del siglo XX al mundo. Los escritos de Adorno, iniciados un poco más tarde que los de Lukács y Bloch, reflejan tal diferencia. Más que estos dos, Adorno —todavía enraizado en un rico patrimonio musical— se empeñó en violentar su propia experiencia mediante la rígida imposición de fantasías dialécticas. No obstante, en los tres encontramos observaciones brillantes y formulaciones teóricas, a la vez válidas y fecundas.

Estos autores se insertaron en un mundo musical caracterizado por tres rasgos que delinean el trasfondo en que se enmarcarán sus escritos:

1. La lucha entre la "llamada música programática" y la "música absoluta".
2. El creciente agotamiento del lenguaje musical, que podríamos identificar como la crisis de la tonalidad. Esta había comenzado con el cromatismo de Chopin, Liszt y Wagner, continuó a través de los experimentos de Debussy, Mahler y Richard Strauss y, más tarde, con los de Scriabin, Max Reger y Schoenberg, para culminar con Stravinsky, Alban Berg y Anton von Webern. (Conviene recordar que Adorno estudió composición con Alban Berg.) De este modo, lo que había despuntado como un lenguaje musical común terminó en una multiplicidad de experimentos estéticos, cada uno con un vocabulario culterano o privado.
3. Los cambios en la condición social de la música y los músicos y, con ello, la modificación del carácter de los compositores y de la composición musical. La aparición del vanguardismo como una actitud estética influyó no meramente la práctica musical sino,

más bien, las formas como se escribía en torno a estas cuestiones. Tanto Lukács, como Bloch y Adorno, fueron, en parte influidos por el vanguardismo y en parte se hallaron incómodos con la *avant-garde*; ambivalencia que no lograron resolver.

Los cambios en las concepciones de la música en la sociedad

La música antigua nunca se bastó a sí misma; siempre fue inseparable del ritual o la leyenda, de la danza o la poesía. Su "significado" le era conferido desde fuera de ella misma. Pero una característica distintiva de la música occidental ha sido su obstinado afán por crear una música diferenciada de los significados externos, esto es, por desarrollar su autonomía propia. Un primer paso en esta dirección fue el desenvolvimiento de la polifonía y del acorde armónico —ambos, propiedades históricamente singulares de la música occidental— durante el medievo tardío y el Renacimiento. Ahora bien, tal desenvolvimiento tuvo lugar cuando la música todavía era esencialmente vocal y coral; la música instrumental seguía siendo rudimentaria. Un segundo paso importante se dio tanto con el perfeccionamiento de los instrumentos de teclado y de las técnicas de afinación cuanto con la depuración en el diseño de familias instrumentales, como la familia de las cuerdas —violín, viola, chelo y contrabajo—, o con el refinamiento del sonido de los instrumentos de aliento —maderas y metales. Sólo entonces la música instrumental pudo aspirar a ser autónoma. Y desde entonces se inició la evolución del arte de la música instrumental abstracta. Este largo proceso culminó en la forma sonata, llevada a una temprana perfección por la primera escuela vienesa —Haydn, Mozart y Beethoven. La forma sonata fue el género que incorporaría varias especies como la sonata para piano, el cuarteto de cuerdas y demás variedades de

música de cámara, el concierto y la sinfonía —siendo esta última, en rigor, una "sonata" para orquesta.

Surgió, así, un nuevo lenguaje o acaso sea más preciso decir que la música desarrolló su propio lenguaje. Los significados musicales fueron concebidos ya en términos enteramente musicales; había formas de dinámica musical (sistema de frases), metas para los movimientos (las distintas claves), recursos dilatorios (secuencias, modulaciones), en fin, regiones tonales donde se podían desplegar los temas y dramas musicales; escenarios mutables que permitían pertenencias, peregrinajes, desvaríos y retornos.

Sin duda la sonata instrumental empezó como una *suite* para danza, o sea, como algo vinculado a significados extramusicales; pero las danzas rápidamente se hicieron más y más abstractas y estilizadas. El minué sobrevivió por un tiempo —pero sólo por un tiempo— y fue reemplazado por el *scherzo* que pronto asumió una forma instrumental abstracta.

Pero mientras evolucionaba el rico lenguaje de la música abstracta o absoluta, otra corriente de pensamiento musical —aquella de la música programática— se aprestaba a atacar a la música absoluta, apropiándose de su lenguaje para fines distintos. Los compositores musicales siempre han imitado ruidos naturales del mundo: el canto de las aves, las tormentas, los alaridos animales, el fragor de una batalla. Se ha compuesto música para regocijarse y para el lamento. Cierta corriente de la estética musical constantemente postulaba que la música no sólo expresa emociones sino que es capaz de evocarlas. La música adecuada podía imbuir valor a un ejército temeroso y, a la vez, arredrar el corazón del enemigo. La música sanaría enfermos tal y como ocurrió con el rey Saúl gracias al arpa tocada por David.

Esta tradición era descendiente de los paradigmas musicales de la antigüedad que identificaban las proporciones

armónicas de la música con "la música de las esferas"; así que determinadas escalas musicales se asociaban con dioses y deidades o con las estaciones del año o con los planetas. La literatura antigua contiene incontables relatos acerca de la habilidad de un gran músico para crear efectos "fuera de época", mediante la ejecución de música construida en escalas supuestamente idóneas para el invierno o para el verano, o para la salud, o para mover al auditorio a la risa o al llanto. La música estaba emparentada con la magia, y la vieja concepción no se rendiría con facilidad ante la música absoluta. Las doctrinas del barroco musical, las doctrinas manieristas —*Affektenlehre*— sostenían que a determinados motivos musicales correspondían "emociones" específicas —anhelo, culpa, cólera, desesperanza, etc. Mas no quedaba claro si dichos motivos eran expresiones de esas emociones o sus símbolos o si podían evocar tales emociones o, incluso, todo ello a la vez. En cualquier caso, hacia fines del siglo XVIII las *Affektenlehre* habían cedido —como sucedió en la pintura— frente a los logros de la música instrumental abstracta. Ciertamente los compositores continuarían escribiendo piezas programáticas o, como en ocasiones se les llamaba, "obras de carácter", pero eran más bien tomadas ya como un ardid, ya como una broma. Es así como escuchamos con toda seriedad una sonata para piano o una sinfonía de Beethoven, pero su composición orquestal *opus* 91, "La Victoria de Wellington", o su pieza para piano *opus* 129, anónimamente bautizada como "El coraje por un penique perdido", son consideradas metas bagatelas. Ahora que la música se alejaba cada vez más de un sentido práctico y de la necesidad de legitimarse a sí misma inspirando estados emocionales, podía reivindicar un valor intrínseco por derecho propio.

Los alcances del triunfo de la música absoluta pueden medirse en las costumbres de la vida concertística. Hoy en día, la música se interpreta en completo desapego de

las ocasiones rituales o protocolarias; en el mismo programa se pueden escuchar una cantata o un motete, una serenata, extractos de una ópera y hasta danzas. Tales combinaciones sugieren que el valor de la música trasciende su intención funcional y puede ser comprendida mejor durante una ocasión puramente musical. A menudo una parroquia anunciará que en la misa dominical se tocará una cantata de Bach, y uno se preguntará —como lo han hecho generaciones tras generaciones eclesiásticas— si la liturgia no será opacada por la experiencia musical.

Pero la soberanía de la música absoluta sería desafiada en serio. El movimiento romántico revivió a la música programática de múltiples maneras. Entre los primeros representantes importantes de la nueva música programática figuraban Héctor Berlioz, Karl Maria von Weber y Franz Liszt. Este último, en especial, sostenía que la música podía hacer una narración; no sólo eso, sino que, al hacer el relato de la vida de un héroe —por ejemplo—, el compositor podía apartarse de los rígidos procedimientos formales de la música. La expresividad era más importante que el programa formal de simetría, recapitulación y resolución. Representantes posteriores de esta tendencia como Richard Wagner, Richard Strauss y Claude Debussy, llevarían a primer plano estas características expresivas y programáticas de la música. Richard Strauss llegó incluso a presumir de que la música programática había logrado tal adelanto que si un compositor deseaba describir musicalmente una cena, los oyentes podrían diferenciar —mediante la sola música— entre el cuchillo, el tenedor y la cuchara. (Sin embargo algunos compositores románticos —como Schumann y Mendelssohn— produjeron obras programáticas o de carácter, con títulos literarios o poéticos, y aun cuando no se desempeñaban con igual maestría en las intrincadas formas de la música absoluta, verbigracia, en el cuarteto de cuerdas y la sinfonía.)

La música programática, considerada como un movimiento, fue atacada en el año de 1854 cuando Eduard Hanslick publicó su notable tratado *Acerca de lo bello en la música.*[2] Hanslick —coetáneo en Viena de Wagner, Bruckner, Brahms y Mahler—, fue una figura formidable: el primer profesor de musicología del mundo y un poderoso crítico cuyos textos despertaron un interés duradero. Fue satirizado inmisericordemente por Wagner en su ópera "Los maestros cantores de Nürenberg" como el personaje Beckmesser, un crítico mordaz y estéril. De hecho, en una primera versión del libreto, el personaje había sido bautizado como "Hans Lich". Obviamente, un crítico es alguien que dice a los otros cómo podría ser mejor su obra pero que no produce una obra propia. Con todo, el ensayo de Hanslick se mantiene hasta nuestros días como un trabajo brillante e influyente aunque iracundo y áspero.

Hanslick opinaba que cualquier pieza músical tocada ante un auditorio podría evocar tantas reacciones como oyentes hubiere. Para algunos, la música les haría "ver" una tormenta marítima, otros "asistirían" a una riña entre dos amantes, otros más quizás evocasen el lamento de Dido por su amor perdido, Eneas, etcétera. Hanslick subrayaba que muchos compositores —Bach y Haendel, entre ellos— habían utilizado la misma música en óperas diferentes, o una vez para una ópera y después para una cantata, y que la música servía con igual bondad para ambas ocasiones. El punto era ilustrado con una frase musical del Orfeo, de Gluck, que acompaña la oración: "He perdido a mi Eurídice; nada se equipara a mi quebranto" y se demostraba que la música podía cantarse con idéntica facilidad y sencillez: "He hallado a mi Eurí-

[2] Eduard Hanslick: *On the beautiful in music*; traducido al inglés por Gustav Cohen, editado con una introducción de Morris Weitz; Nueva York, The Liberal Arts Press, 1957. Existe traducción al español, con el título *Lo bello en la música*, Buenos Aires, Ed. Ricordi.

dice; nada se equipara a mi contento". El argumento es sugerente ya que, por ejemplo, puedo recordar la primera vez que escuché la maravillosa composición con que Josquin des Prez musicalizó fragmentos del Evangelio en la cual el ángel, a la tumba de Jesús, anuncia que Él ha resucitado. Posteriormente supe que Josquin empleó la misma música para acompañar las palabras de congoja del rey David por la muerte de su hijo Absalón. El efecto era igualmente intenso en ambos fondos musicales. ¿Cómo es que la misma música podía servir tan bien para textos tan diversos? A esto, Hanslick solía responder que los programas de mano hacían las veces de un libreto sin actores necesario para obtener, de un público poco educado, la reacción deseada por el compositor. La música por sí misma no podía lograrlo ya que era un lenguaje autónomo, autoreferido, ajeno a asociaciones específicas con imágenes o respuestas emotivas explícitamente definidas.

Articulistas como Hanslick, Hugo Wolf y George Bernard Shaw polarizaron artificialmente el debate entre los diversos puntos de vista —música absoluta y música programática. Wagner quedó establecido como el gran representante de la música "programática" en tanto Brahms lo fue de la música "absoluta", pese a que ambos se profesaban una admiración recíproca por su respectiva obra. Cuestiones como ésta —que aparecieron en el centro del debate de fines del siglo XIX— son las que Gyorgy Lukács procuraría resolver en sus escritos sobre estética musical.

Lukács y la estética musical

György Lukács siempre insistió en que él carecía de preparación musical y abordaba los problemas de la música con gran cautela. Su ambicioso estudio sobre estética, escrito cuando su carrera ya estaba avanzada, dedica 70

páginas a la música en tanto que son varios cientos consagrados a la literatura y otras artes;[3] en 1970 redactó un breve artículo acerca de Bartók, al conmemorarse el vigesimoquinto aniversario de su muerte.[4] A pesar de aquella cautela —o, quizás, a resultas de ella—, sus escritos sobre la estética de la música conjugan una notable comprensión de la problemática filosófica, un certero juicio musical y ciertas auténticas innovaciones. Lukács rechazaba la visión en pro de la música absoluta, o sea la idea de que la música era capaz de generar por sí misma un mundo de significados. Esta óptica sólo podía conducir a una estéril matematización de la música. Pero rechazaba también la estética musical de Wagner y de Schopenhauer. Wagner había sido inspirado por Schopenhauer —el primer filósofo serio de la música—, pero éste consideraba a la música no en tanto expresión de sentimientos humanos sino como expresión de la voluntad de vida que permea a todas las criaturas, impulsándolas adelante; una suerte de envión ciego al que apenas unos cuantos, entre ellos los filósofos y los grandes artistas, logran sobreponerse. Lukács rechazaba asimismo este punto de vista. Argumentaba, en cambio, que la música expresa sentimientos. El compositor aprende a emitir sentimientos y, por ende, a evocarlos en otros. Sin embargo, el compositor no necesariamente debe sentir, él mismo, esas emociones.

> Hemos visto que la música se origina de esta necesidad humana y social, creando su propio y singular medio para satisfacer esa necesidad. . . Encontramos esto en la costumbre, universal en cierta época, de las plañideras. Su mímesis del dolor podía no sólo evocar aflicción en los asistentes a un funeral sino, aun, ayudarles a expresar su dolor al neutralizar sus inhibiciones.[5]

3 György Lukács; *Die Eigenart des Aesthetischen*; Darmstadt, Luchterhand, 1963; pp. 330-401.

4 György Lukács: "Béla Bartok. On the 25th Anniversary of his death"; *The New Hungarian Quarterly*; N° 41; Budapest, 1975; pp. 42-55.

5 György Lukács: *Die Eigenart des Aesthetischen*; pp. 353-364.

Más aún, el compositor igual que las plañideras operan como una objetivación de aquellos sentimientos, que son experimentados bajo una forma plena y más intensa. Por supuesto que ello no se refiere nada más al dolor; el compositor debe aprender a expresar, a través de una mímesis, todo género de emociones. El compositor "objetiva" las emociones humanas en toda su pureza subjetiva y en toda su autenticidad. De otro modo, si no fuesen objetivadas y expresadas, permanecerían estériles.

Lukács pensaba refutar tanto la posición de Hanslick como la de Schopenhauer y Wagner mediante un ingenioso argumento. La música es una forma de conocimiento, pero no es una ciencia; no generaliza como lo hacen las ciencias y, de este modo, no expresa las emociones "universales" o "cósmicas" que quiere Schopenhauer, pero tampoco expresa lo puramente personal o individual; más bien, la música expresa la lógica de las emociones. Ahora bien, se puede afirmar, independientemente de que se trate de un análisis científico o de un análisis individual o biográfico, que mientras la música no generaliza, las ciencias sí lo hacen, poseyendo, ellas sí, una lógica propia.[6] Entonces, según Lukács, la música

6 Un reciente artículo de Jacques Barzun respalda la posición de Lukács (si bien no parece que Barzun haya leído a Lukács). Barzun argumenta que el orden formal y el orden expresivo de la música no deben ser artificialmente separados como lo están en la disputa entre los partidarios de la música "absoluta" y los de la música "programática". El músico, de hecho, sigue "un doble programa, constreñido pero a la vez impulsado a crear un orden a partir de dos patrones preexistentes que se intersectan sólo en ciertos puntos.

Parte del mérito del músico estriba en su destreza para reconciliar las demandas independientes de esos dos esquemas. La tensión entre ambos espolea su habilidad artística y su pericia técnica, pues ella motiva la admiración y el placer del escucha".

Efectivamente, Barzun discierne la lógica de las emociones a que alude Lukács: "La brillantez de Haydn en la escala de do mayor se congeniaría bien con la idea de 'alivio al cabo de la ansiedad', o con 'señales de inocencia después de una tormenta' ". Esta última frase se ha seleccionado a propósito para mostrar cómo las palabras mismas encajan en similitudes

expresa la lógica de las emociones pero, además, según él, las emociones de un pueblo están gobernadas por su condición social y esto, a su vez, encuentra expresión en su música. Conviene apuntar que Lukács —a diferencia de Adorno— nunca desarrolló algo así como una sociología formal de la música; pero se halla presente en sus escritos estéticos, como parte de su filosofía general. Lukács encontraba un vínculo entre la expresión musical y las emociones de un pueblo y ello era relevante para los debates a propósito de la crisis, más y más grave, de la tonalidad en la música occidental. Veamos esto brevemente.

La creciente crisis de la tonalidad

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el lenguaje armónico del clasicismo había sido cabalmente explorado. Los experimentos armónicos de los compositores románticos precipitaron el robustecimiento de la fuerza expresiva pero sin vigorizar la fuerza constructiva. Sin esta fuerza, la creación de una arquitectura compuesta de grandes estructuras, que Beethoven había llevado a tan elevadas cimas, empezó a desaparecer. Al lado de Beethoven, un compositor romántico —como Chopin o Grieg— podía producir hermosas miniaturas mas no estructuras espaciosas. Esta mismísima expresividad enfocaría la atención en el horizonte inmediato de la música, alejándola de su arquitectura más perenne; asimismo, crearía un hábito para los nuevos efectos expresivos que, en su turno, moverían hacia la bús-

---

que constituyen un desafío al análisis. . . La prueba de ello se halla en la práctica de "pedirse prestado" entre los propios compositores. . .; justamente en la medida en que la música no es literal y denotativa, puede connotar la esencia de experiencias diversas." Jacques Barzun: "The meaning of meaning in music: Berlioz once more"; en *The Musical Quarterly*; enero, 1980; vol. LXVI, núm. 1, pp. 1-20. Véanse las pp. 5-6 y las 16-17, respectivamente, para los pasajes citados.

queda de novísimos efectos expresivos. A la larga, se exploraría toda posibilidad de combinación armónica disonante con el paradójico resultado último de que la expresividad acentuada producía fatiga e indiferencia.

Varias generaciones de compositores debieron enfrentar este dilema. Tres miembros de una de tales generaciones nacieron en la década de los sesenta: Gustav Mahler, Claude Debussy y Richard Strauss. A medida que maduraban, durante los ochenta y noventa, cada uno de ellos respondía de manera diferente al agotamiento del viejo lenguaje armónico. Mahler intentó exploraciones muy originales de música modal y de desarrollos melódicos evolucionando, en su corta vida, hacia un nuevo lenguaje tonal: la "pantonalidad". Debussy experimentó con la escala de tonos enteros así como con la creación de texturas armónicas basadas en series de armónicos. El haber incursionado en caminos nuevos y originales convirtió a Richard Strauss en el primer compositor que experimentó con series parciales de sonidos en tiempos en los que Arnold Schoenberg todavía escribía música imitando a Wagner y a Brahms. Pero el temple de Strauss flaquearía y abandonó sus experimentos; como no estaba dispuesto a sacrificar su popularidad, regresó al lenguaje tonal del romanticismo.

La generación siguiente, integrada por Alexander Scriabin, Max Reger y Arnold Schoenberg —todos nacidos a principios de la década de los setenta—, debió enfrentar la crisis de la tonalidad de grandes dotes musicales y se consagraron a experimentos originales. Lamentablemente, tanto Reger como Scriabin murieron jóvenes, a poco de cumplir los cuarenta y tres, y sus experimentos no cristalizaron en algo aplicable. En cambio, Arnold Schoenberg, quien vivió más de setenta y cinco años (1874-1951), creó el sistema dodecafónico. Sin embargo, éste tardó en ser aceptado.

Una tercera generación surgiría entonces: Béla Bartók, Igor Stravinsky, Alban Berg y Anton von Webern. Para este grupo, la cuestión de un idioma musical viable fue el problema central de su arte y la obra de cada uno de ellos muestra una notable serie de inconsistencias estilísticas y discontinuidad. Nos hallamos frente a la fractura del lenguaje tonal —en tanto lenguaje común— en una multiplicidad de experimentos estéticos, en los que cada compositor intenta desarrollar su idioma musical de maneras muy variadas. Berg y Webern se involucraron con el sistema dodecafónico de Schoenberg casi desde el inicio de sus carreras. Las obras tempranas de Stravinsky, como "El pájaro de fuego", denotan la influencia de Rimsky-Korsakov para desplazarse hacia un neo-primitivismo experimental en "La consagración de la primavera"; intentó una suerte de neo-clasicismo en obras como "La historia del soldado" para adoptar finalmente el estilo dodecafónico de Schoenberg.

Solamente Béla Bartók se mantuvo alejado de estas tendencias. El también se involucró en experimentos estilísticos de todas clases. Empero, al lado de éstos realizó sus investigaciones acerca de la música folklórica húngara, seguidas de la indagación del folklor musical de otros pueblos. Su exploración de los idiomas tonales que encontró en aquellas músicas folklóricas fue incorporada con resultados fructíferos a su propia composición. Es aquí donde convergerán consideraciones musicales y sociológicas.

Lukács y Adorno no abordaron la crisis de la tonalidad en ninguno de sus detalles específicos. Más bien la identificaban con lo que consideraban la decadencia del capitalismo. Durante un largo tiempo, Adorno rechazó todos los experimentos folkloristas por considerarlos políticamente "reaccionarios" y, en consecuencia, carentes de valor musical. De hecho, dispensó a Bartók con un menosprecio del que más tarde se vería forzado a

retractarse.[7] En contraste, Lukács encomió los trabajos de Bartók sobre los idiomas folklóricos. Incluso aportó algunas ideas interesantes acerca de la relación entre música folklórica y un lenguaje tonal general.

Lukács acerca de la música de Bartók

En 1970, Lukács proporciona una visión retrospectiva de los desarrollos musicales y sociológicos.[8] Su argumentación se puede resumir como sigue: el fracaso de las revoluciones de 1848 llevó a las naciones de Europa Central a un estancamiento. En Hungría, los terratenientes feudales, en alianza con el capitalismo recién surgido, explotaban conjuntamente a los campesinos y trabajadores húngaros. Tanto el desarrollo artístico como el desarrollo personal se hallaban deformados; los poetas y los músicos no podían expresarse abiertamente. Lo mismo acontecía en Alemania; Wagner, quien había sido un revolucionario en 1848, hizo las paces con los poderes dominantes; otro más que no claudicaron, se dejaron llevar por una honda melancolía (Brahms) o cayeron en un ánimo irónico de autoescarnio (Fontane). Thomas Mann acuñó una frase que describía la actitud predominante entre los artistas: "introspección protegida por el poder" (*Machtgeschützte Innerlichkeit*). Los artistas estaban renuentes a manifestar su inconformidad y, en cambio, enfatizaban lo personal y lo íntimo en sus temas y objetos, como una manera de evadir las condiciones económicas, políticas y sociales. Expresiones de descon-

[7] Véase György Lukács: *Die Eigenart des Aesthetischen*; p. 393. Asimismo, el interesante ensayo de Ferenc Feher: "Negative philosophy of music: Positive results"; en *Foundations of the Frankfurt School of Social Research*; editado por Judith Marcus y Zoltan Tar; Brunswick, Nueva Jersey, Transactions Books, 1984; pp. 193-205, y específicamente las pp. 204-205.

[8] György Lukács: "Béla Bartók. On the 25th Anniversary of his death"; pp. 51, 55.

tento aparecieron, sí, tomando una nueva forma. En la literatura rusa, el conde Tolstoi produjo los primeros retratos del campesinado ruso; pero en la música, Bartók fue el primero en explorar el folklor musical húngaro y enseguida la música de los checos, eslavos, árabes, portugueses y, de hecho, "toda la música folklórica". De este modo, el creciente agotamiento del lenguaje tonal basado en el acorde perfecto y en la progresión cadencial condujo a la búsqueda de nuevos recursos que podrían encontrarse en la música folklórica, con sus características arcaicas y prearmónicas.

Lukás relacionará lo anterior con ciertos desarrollos sociales: el campesinado estaba llamado a representar el siguiente viraje en la historia, justo como previamente había sido la burguesía —retratada por Rembrandt— la que emergió como puntal del cambio. "El propio Bartók consideraba a los campesinos como una fuerza natural, y es por ello que él logró. . . trascender artísticamente el tipo humano artificial y alienado que creó. . . el desarrollo capitalista."[9] Y Lukács relaciona las composiciones posteriores de Bartók con este mismo proceso sociológico. Es aquí que Lukács construye una categoría teórica para comprender dicho proceso. Le llama *objetivación indeterminada*. Cuando las condiciones sociales crean obstáculos a la posibilidad de expresión, esos obstáculos —barreras infranqueables— operan de facto para ensanchar y ahondar en las posibilidades de la expresión artística. Así aparecerá lo que Lukács denomina "emociones humanas profundas y agudas a través de las cuales el inicio de una nueva era puede significar toda una modificación en el desenvolvimiento de la raza humana. . ." Lukács menciona a Tintoretto, a Monteverdi, a Rembrandt, a Goethe y finalmente a Bartók.[10]

9 *Ibid.*, p. 51.
10 *Ibid.*

Con este concepto de objetivación indeterminada, Lukács parece querer significar la aparición de un punto de genuina originalidad y de creación auténtica. Tales puntos críticos surgen cuando las condiciones sociales pesan suficientemente sobre la emoción humana como para evocar nuevas formas de expresión. La sociología de la música de Lukács es ampliamente estética, histórica y filosófica y, según podemos apreciar, no del todo empírica u orientada hacia la investigación. Al igual que Adorno y que Ernst Bloch, él proclama a menudo el condicionamiento social de la música en términos gruesamente programáticos.

Ernst Bloch acerca de la música y la sociedad

Ernst Bloch llevaría esa visión aún más lejos al argumentar que las condiciones sociales no se manifiestan sólo en las formas musicales sino asimismo en algunos compositores específicos. He aquí la voz de Bloch:

> La tiranía de la voz en la tesitura soprano y la movilidad de las otras voces corresponde al surgimiento del *entrepeneur*, como el *cantus firmus* y la polifonía abierta corresponden a la sociedad jerárquica. Haydn y Mozart, Haendel y Bach, Beethoven y Brahms, todos, tuvieron una misión social que era bien específica... En su orgullosa solemnidad, los oratorios de Haendel reflejan el apogeo de la Inglaterra imperialista así como su pretensión de ser el pueblo escogido. No podría haber existido Brahms sin la sociedad de clases medias concertísticas. Igualmente, no habría existido la nueva música objetiva (*neue Sachlichkeit*), la música inexpresiva, sin el enorme aumento en la alienación, la objetivación y reificación del capitalismo tardío. El sector de consumo y sus requerimientos, los sentimientos y aspiraciones de la clase dominante, son siempre los que son expresados en la música...[11]

11 Ernst Bloch: *Essays on the philosophy of music*; traducción al inglés de Peter Palmer, con una introducción de David Drew; Cambridge y Nueva

Es probable que el lector que no cuente con preparación musical halle un tanto oscura esa primera fase. Cuando la música instrumental y la armonía cordal se pusieron en el primer plano, hacia los siglos XVII y XVIII, la textura musical se convirtió, en su mayoría, en una textura de dos partes: la parte de la melodía y la del bajo continuo, con otras partes internas que encajaban en la armonía. Esta textura predominó, más o menos desde fines de la época barroca en adelante (la música polifónica de Bach, que sus contemporáneos consideraron arcaica, fue una excepción). Esta textura había sido precedida por esa otra textura musical polifónica del medievo y el renacimiento en la cual la acción melódica se dispersaba entre todas las voces y en la que una voz llevaba la melodía preexistente, el *cantus firmus*; originalmente, el *cantus firmus* se basaba en el canto llano aun cuando más tempranamente también se llegaron a emplear melodías seculares.

Bloch formula aquí un paralelismo acaso demasiado fácil entre rasgos de la sociedad y texturas musicales. Además la reducción que hace Bloch de algunos grandes artistas como Haendel y Brahms a meros voceros de ciertos lugares y tiempos sociales plantea objeciones obvias. Si en verdad los oratorios de Haendel únicamente reflejan el esplendor del imperialismo británico, o si las obras de Brahms nada más ilustran el surgimiento de una clase media alemana adicta a asistir a los conciertos, ¿cómo es que tales composiciones continúan suscitando la admi-

---

York, The Cambridge University Press, 1984; pp. 200-201. La publicación de esta obra, con una traducción en general excelente y con un valioso texto introductorio de David Drew, es todo un acontecimiento. Debo, sin embargo, consignar un error de traducción en la página 106: No existe tal cosa como la "quinta mayor" o la "cuarta menor" la traducción correcta de la quinta nota es la dominante, y de la cuarta, la subdominante. Véase la p. 127, de la edición alemana. "*Neue Sachlichkeit*" se refiere a la música deliberadamente fría y carente de afectividad de los años veinte.

ración y las emociones de pueblos que no son ingleses, ni imperialistas, etcétera? La experiencia de estas obras no se asemeja a la de una antigualla sino a la de algo viviente. Resulta evidente que hay artistas cuya obra ejerce atractivo sobre naciones y culturas bien diferentes a su sitio de origen. (¿Por qué el vals vienés está conquistando al Japón? ¿Por qué precisamente en estos tiempos?) La noción de Lukács de que el artista expresa las emociones del pueblo puede estar pasada de moda. Las clases trabajadoras y campesinas del mundo han demostrado ser mucho más conservadoras en un sentido artístico y social que lo que pudo imaginar la mayoría de los intelectuales de vanguardia. No me ha tocado ver muchos obreros o campesinos en recitales de música vanguardista que escuchen o que pretendan disfrutar dicho género. Tampoco parecen responder ya a los sueños políticos de aquellos intelectuales de vanguardia. En este sentido, la visión de Bloch y de Lukács de que la música se halla determinada por condiciones sociales y, a la vez, descolla y trasciende "una cierta ideología y una epoca", o de que se halla cautiva de la clase dominante y sin embargo expresa las fuerzas que derrocarán el sistema social, parece más bien basada en su ideología política que en estudio alguno de la historia de la música.

Durante muchos años, Bloch ha sido principalmente considerado como un filósofo marxista de corte polémico. Quienes simpatizan con sus trabajos, ven en ellos un intento por evitar que el marxismo se petrificara en la ortodoxia; quienes se oponen, encuentran en Bloch a un pseudomarxista, un romántico y un místico que simboliza la descomposición del marxismo.[12] Hasta hace poco, los escritos sobre música de Bloch habían sido descuidados. De entre los tres autores, los suyos son los escritos más voluminosos y los mejores, plenos de observaciones

[12] *Ibid.*, pp. xvi y ss. proporciona una útil exposición de David Drew acerca de los principales partidarios y contrincantes (Lezek Kolakowski) de Bloch.

brillantes acerca de determinados compositores, de la música y la estética de la música. Su literatura musical merece un detenido estudio, pero entrañará dificultades pues no es lógica ni sistemática sino poética y profunda; es una suerte de música ambiental que no puede ser reducida a un sistema lógico de proposiciones. Pero en ella está esparcida una serie de observaciones a propósito de la relación entre música y sociedad que, si bien sugiere su cercano parentesco intelectual con Lukács y Adorno, agrega una perspectiva original propia.

Bloch fue el filósofo de la utopía y la esperanza. Concibió los sueños y anhelos utópicos como irrealidades que podían transformar o destruir la realidad. La utopía era la huella del futuro que invadiría el presente, pese a toda resistencia, y lo transformaría. Y cuando ello ocurriera, se produciría la transformación retroactiva de muchas cosas. Una idea central para Bloch concierne a *aquello que no ha sucedido*. Mas una vez que suceda, todo será transformado; y la expresión musical es una especie de anticipo de eso.

> La expresión musical como un todo es portavoz de un suspiro articulado que va mucho más allá de lo que actualmente se comprende... Si se logra esa escucha visionaria... entonces toda la música que conocemos *llegará más tarde a sonar y a emitir otros contenidos expresivos diversos de los que ha proporcionado hasta ahora*; así la expresión musical que hemos percibido hasta hoy podrá sonar, comparativamente, como el juguete trastabillante de un niño... *Nadie aún ha escuchado a Mozart, Beethoven o Bach como en realidad nos convocan...* esto sólo ocurrirá más tarde...[13]

Para Bloch, la música es el *arte utópico*

Ahora bien, no sabría que fue primero, si la filosofía política de Bloch o su estética musical. Quizás sean una sola

13 *Ibid.*, p. 207.

y misma cosa. Con todo, es indudable que Bloch detectó algo en el desenvolvimiento musical de fines del siglo XIX que formuló con gran precisión: que la música absoluta estaba cambiando de ser un arte que podríamos describir como orientado hacia el pasado, a uno orientado al futuro. Me refiero a que lo que ocurre en una fuga de Bach o en una de las primeras sonatas clásicas es el desarrollo de un tema que fue expuesto desde el principio. Todo lo que sigue después no es sino desarrollo de la potencialidad propia de los materiales temáticos iniciales. Sin embargo, esto fue variando hasta que aquello que se nos ofrecía al comienzo poseía la cualidad de anticipar, o de ir hacia algo que debía llegarnos más tarde. Se presentaban temas fragmentarios, nebulosos, incompletos; esto es, no tanto temas que "eran" sino temas que "se convertían".

En la temprana sinfonía clásica o sonata, el primer movimiento era siempre más profundo y denso, más grave que los restantes. Los siguientes movimientos eran más ligeros y relajados, con el *finale* a menudo alegre y festivo. Haydn y Mozart hicieron más profundo el segundo movimiento —el movimiento lento. Beethoven reemplazó el minué danzístico (el tercer movimiento) con el más ambiguo *scherzo*; en su Novena Sinfonía intentó —sin lograrlo— hacer el *finale* tan profundo como las partes previas. Aun el *finale* de su Quinta Sinfonía es una mengua, una decepción, en especial después de la estremecedora transición del *scherzo*.[14]

Fueron, pues, Schubert, Bruckner y Mahler quienes buscarían desviar el centro de gravedad de la sinfonía del primero al último movimiento. Bruckner no lo consiguió; el maravilloso *adagio* de su Novena Sinfonía agotó sus energías y nunca llegó a escribir el *finale*. Bruckner legó este problema a su joven discípulo, Gustav Mahler,

[14] *Ibid.*, pp. 40-41, contiene una discusión parcial.

quien sí tuvo éxito (como también lo tendría Brahmas con su Cuarta Sinfonía). De allí en adelante la sinfonía estaría gobernada por su futuro, ya no por su pasado.

Bloch parece encontrarse entre los primeros teóricos de este cambio musical, y ello concuerda con la aguda percepción de sus escritos musicales. Bloch, como Lukács, traza una sociología de la música de pinceladas gruesas.

> Las necesidades humanas, las tareas sociales cambiantes, han estado detrás de ella (la música) desde los tiempos de la flauta de Pan.* Es claro que los medios y las técnicas de un arte tan sociable están ampliamente determinados por las condiciones sociales dadas, y que la sociedad se adentrará en el material acústico que no es, en sentido alguno, automático o un don de la Naturaleza... La forma sonata... presupone una dinámica capitalista; la fuga, con sus múltiples capas y su carencia de dramatismo, una sociedad jerárquizada y estática. La llamada música atonal no habría sido posible en ninguna otra era que en la de la decadencia burguesa, a la que responde bajo la forma de una perplejidad temeraria. La técnica dodecafónica... hubiese sido inconcebible en la época de la libre empresa... De ahí que cada forma musical en sí misma —y no sólo en su expresión— dependa de una relación dada del hombre con el hombre, y sea reflejo de ello.[15]

La dificultad en este punto se encuentra en el salto de una esfera de significados a otra. Lukács, Bloch y Adorno no contemplan el problema de la tonalidad en sus propios términos, sino como un síntoma de una más grave enfermedad de la civilización que va más allá de la música. No conceden a los compositores que el problema musical en cuestión sea auténtico *per se*, lo cual puede reflejar un tipo enteramente diferente de experiencia y

* N. de los Ts.: El instrumento aludido es la flauta del dios Pan, de la mitología griega, con el que se supone venció en una competencia musical a Apolo (u Orfeo). Su raíz mítica subraya su antigüedad. También se le conoce como sirenge (o Syrenge).

15 *Ibid.*, p. 209.

de arreglo del mundo respecto de los *litterateurs*. De los tres autores, únicamente Adorno tuvo algún sentido de la autonomía o de la autenticidad de los problemas de la música, expresables y solucionables sólo en términos musicales, no sociopolíticos. Sin embargo, en Adorno esta perspectiva será más frecuentemente ensombrecida por su rigidez ideológica y filosófica.

Adorno: El músico como intelectual

Theodor Adorno (1903-1969) estudió música, sociología y filosofía, mostrándose activo en los tres dominios. Junto con Max Horkheimer, fue principal fundador de lo que se denomina como la Escuela de Frankfurt y, en esa calidad, es uno de los padres espirituales de la Nueva Izquierda. Compuso música y solía interpretarla pues tocaba el piano jazzístico; asesoró de cerca —en lo musical— a Thomas Mann cuando éste escribía su novela sobre un compositor intitulada *El Doktor Faustus*. De los tres autores que tratamos, Adorno poseía la mejor preparación musical (se dice que Bloch era un pianista apto y que, en un tiempo, contempló el componer música; en cambio, Lukács parece haber carecido del todo de entrenamiento musical); fue el único de ellos que intentó elaborar una sociología sistematizada de la música.[16] Dos fueron los aspectos históricos y sociológicos de la música que predominaron en el interés de Adorno: primero, la cambiante posición social de la música y de los músicos y, segundo, la crisis del lenguaje musical de su tiempo.

16 Véase de Theodor Adorno: *Introduction to the sociology of music*, traducida del alemán por E. B. Ashton; Nueva York, Seabury Press-Continuum Books, 1976. Su *Philosophy of modern music*, traducida al inglés por Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster, Nueva York, Seabury Press-Continuum Books, 1973, ofrece más observaciones sociológicas aunque sea más estética que otra cosa. Otros escritos como *Dissonanzen* (impreso en Goettingen en 1972) y varios ensayos sueltos permanecen sin traducción al inglés.

El compositor, el intérprete y el auditorio

Quizás la separación entre compositor, intérpretes y público que hoy día damos por sentada, habría parecido extraña a nuestros antepasados. La música era algo improvisado por una comunidad, mediante el embellecimiento o la decoración de melodías y escalas preexistentes desprovistas de "compositor" o atribuidas míticamente a Apolo, Orfeo y congéneres legendarios. Sin embargo, en la Europa medieval surgió algo nuevo: una música polifónica, una música de melodías múltiples que se desplegaban al unísono. Para poder registrar la complejidad consiguiente, se desarrolló una forma enteramente nueva de notación musical que pudiese capturar tanto las relaciones espaciales de las melodías como la duración temporal de sus tonos; el tiempo había sido aprehendido en un nuevo simbolismo. Hasta entonces pudo aparecer el compositor musical, quien no sólo debía dominar el arte de combinar aquellas múltiples melodías sino también el arte de escribirlas en el nuevo sistema de notación. Pero aun así, las composiciones comenzaron siendo decoraciones y elaboraciones de materiales ya existentes como los cantos gregorianos. Apenas lentamente, brotó la idea de una composición original: *res facta*, algo que había sido hecho en vez de algo que se había improvisado.

El compositor se reveló como el experto de esta nueva técnica y por mucho tiempo se le consideró como un artesano. Pero los compositores jamás fueron simplemente éso; también eran intérpretes o ejecutantes, directores de coro, constructores de instrumentos. Johann Sebastian Bach no sólo componía música; era un intérprete soberbio en el teclado, construía órganos, grababa e imprimía partituras, se interesó por el adelanto del rudimentario piano-forte haciendo sugerencias a sus pioneros. . . Con todo, esta vieja función social del compositor como artesano fue eclipsada y sustituida por la del compositor

como intelectual. En este sentido, Beethoven sería una desafortunada influencia por cuanto, siendo un gran intérprete, fue forzado por su sordera a abandonar los recitales de piano y la dirección orquestal, para vivir en la soledad de la composición. Su dimensión como artista creativo lo hizo triunfar, pero generó —involuntariamente— un modelo poco saludable: los músicos jóvenes empezaron a concebir al compositor como un gigante espiritual, aislado, solitario, que no debía preocuparse por tocar ante el público. El movimiento romántico, que reivindicaba el arte como fuente y expresión de una sabiduría tan profunda como la que ofrecían la ciencia o la filosofía, tuvo su intervención en este proceso. Así fue que se alzaron compositores que no eran intérpretes ni ejecutantes de talla profesional o que, inclusive, no podían tocar siquiera un instrumento. De hecho, en nuestra época los hay que dependen de otros para orquestar sus composiciones.

En muchos sentidos, Lukács, Bloch y Adorno fueron románticos y serían herederos de aquel reclamo por un arte como forma de sabiduría que hiciesen filosófos del romanticismo de la estirpe de Schelling y Schopenhauer. Indudablemente, sus escritos asumen que las artes —y, en especial, la música— son, de cierto modo, algo integral en el conjunto de la sociedad.

Hacia fines del siglo XIX, el sostén aristocrático y eclesiástico de los músicos se esfumaba dando lugar a una nueva industria de conciertos cimentada en públicos masivos. Algunos de quienes recién se iniciaban como compositores descalificaban a ese auditorio de masas, tildándolo de filisteo —aquel que acepta únicamente lo conocido y lo que no plantea problemas de comprensión. Los compositores se dieron más y más a la tarea de escribir música ya no para el público sino para sus colegas. Ello precipitó la aparición de un nuevo factor entre el compositor y los oyentes: el crítico y periodista que

actuaría como mediador entre el creador artístico y el público. La continua reducción de las viejas formas de patrocinio —cortes, iglesias, municipalidades— impulsó al compositor a acercarse a las flamantes industrias de conciertos y de grabaciones así como a la novel burocracia estatal y cultural que pretendía auspiciar —y controlar— las artes. La moderna proliferación de universidades e instituciones burocráticas que patrocinan las artes ha agudizado las tendencias separatistas de los compositores.[17]

Podemos observar la metamorfósis del compositor que va de un artesano responsable ante su comunidad hasta el intelectual que, adoptando una postura de vanguardismo, se consagra a experimentos deliberadamente incomprensibles o repugnantes —pero siempre proclamando su compasión por los oprimidos, alegando que la música debe ser fea, si no de qué otra manera se puede expresar la fealdad de esta época. Este será el sello del siglo actual.

Contra este trasfondo desarrollará Adorno su sociología y su estética musicales. Un elemento central para Adorno lo constituyó la era de los campos de exterminio nazis. A partir de ese horror y de la desesperanza por el mundo de la posguerra que había sido incapaz de parir la revolución, se construye una filosofía y una estética de supremo pesimismo. Pareciera que este pesimismo total buscaba ser un desafío directo a la filosofía de la esperanza de Ernst Bloch, mientras que la glorificación que hizo Adorno del sistema dodecafónico de Schoenberg tenía su blanco en el apoyo que Lukács brindaba a las exploraciones folkloristas y populistas de compositores como Mahler, Janacek y Bartók. Así pues, también

17 Adorno en su *Introduction to the sociology of music*, p. 146, escribe: "...en realidad ya no hay partidarios musicales entre la opinión pública como aquellos de Gluck y Piccinni, o de Wagner y Brahms. Han sido reemplazados por escuelas que riñen en el cenáculo...".

se opuso a la estética musical de Lukács. (Las relaciones personales e intelectuales entre los tres autores son en verdad muy complicadas y apenas comienzan a ser examinadas por los especialistas. A menudo, una alusión hacia algún compositor puede arropar el desdén de uno de este trío por cualquiera de los otros dos.)[18]

Muy brevemente, la sociología de la música de Adorno posee las siguientes características principales:[19]

1. Adorno rechazaba la dominación de la industria de la cultura. Esta había transformado la música en un satisfactor. Cualquier paseante podía ir por la calle silbando un tema de Mozart o de Beethoven; pero con ello su experiencia de esa música era completamente pasiva. Tal sujeto no se esforzaría por comprender la transición formal y la relación entre las varias partes de la estructura musical —su arquitectura. Se limitaría a aplaudir las melodías bonitas cada que reapareciesen. De este modo, la industria de la cultura había aprisionado las grandes obras del pasado, reduciéndolas a la condición de un satisfactor, un *best seller* admirado sin ser realmente comprendido.
2. En consecuencia, rechazaba también una sociología de la música que asumiera la imagen de sondeos de mercado equiparables a las encuestas de popularidad de una marca de jabones o de cigarros.
3. A fin de contrarrestar el cautiverio de la música en manos de la industria de la cultura, Adorno demandaba de la música moderna que eclipsara, forzosamente, las grandes obras del pasado mediante la destrucción

[18] En la introducción de David Drew a los *Essays on the philosophy of music*, de Adorno, pp. XXX, XXXIV-XXXV, y XXXVIII ss., se halla material ilustrativo.

[19] La principal fuente para estas observaciones es la *Introduction to the sociology of music*, de Adorno. La circunstancia de que este libro haya sido fruto de una serie de conferencias radiales transmitidas en Alemania puede explicar la poco usual claridad (en Adorno).

de su lenguaje musical. El arma era el sistema dodecafónico de Schöenberg que podía desvanecer armonías, escalas, claves, cadencias, así como la representación inteligible de los temas musicales. En particular, debía diluirse la arcaica distinción entre armonía y disonancia. En este aspecto, Adorno se oponía por completo a que los compositores emplearan "patrones de identidad" y, por esa razón, rechazaba toda música popular. Adorno se alineó de lleno en este punto con ciertas formas de vanguardismo.

4. Adorno reconocía los alcances del crítico. El nuevo público masivo, ansioso por la música pero inseguro en cuanto a sus gustos y necesitado de una guía autorizada, dependía del crítico que, en sus columnas, ejercía un poder de vida o muerte sobre los compositores y los intérpretes. Esto es lo que justamente ha conducido a la condición contemporánea de las artes, dominadas por la creación artificial de reputaciones infladas (y el oscurecimiento de genuinos artistas), producto de una publicidad falsaria. (Claude Debussy contribuyó, con su periodismo musical, a este fenómeno. El estilo de su crítica ha sido imitado por innumerables periodistas: el lenguaje y el tono de sus escritos es propio del lánguido joven decadente a quien todo le aburre, muy señaladamente las obras maestras. Y la crítica en sí misma se ha convertido en un pseudoarte, plagado de una pretenciosa jerga estética de todo tipo —sociológica, estética, psicoanalítica— a la que Adorno contribuyó de manera importante.)
5. La laguna entre arte popular y arte culto era algo manipulado por "el sistema" y debía ser repelido. Compositores como Haydn y Mozart habían poseído un sello popular, al igual que Johann Strauss. Pero la música popular convertida actualmente en satisfactor está "envilecida", "...defiendo de manera inconsciente el pernicioso sistema existente", y sus rasgos

característicos son la banalidad y vulgaridad. La música popular puede, de hecho, según Adorno, "trastornar la conciencia de quienes están expuestos a ella". Los compositores de operetas producían una especie de "música de confección" y Adorno detectaba una liga entre esa actitud frente a la substancia musical y ciertos espectáculos norteamericanos como *Pins and Needles* o *The Pajama Game.*[20] Adorno se exasperaba en especial ante el supuesto de que el arte popular depende de patrones o moldes uniformes de identificación (como si la música clásica perteneciente a las artes cultas no tuviese una dependencia similar ¿cuál consideraría él que era la función de los temas identificables y sus desarrollos temáticos, o de los patrones de las cadencias y los acordes de modulación?). A últimas fechas, el repudio despreciativo de Adorno por la música popular y el jazz ha merecido una lectura crítica reprochándole su desdén mandarinesco por el arte popular, al que descartaba englobándolo, todo, como *kitsch*. Y, sin embargo, mantenía dos opiniones al respecto ya que concedía —a regañadientes— que la canción popular, en particular en Norteamérica, podía tener "melodías bellamente arqueadas" y fecundos virajes de frases y armonía, además de que muchas canciones populares parecían conservar su encanto y carisma durante años. A tales canciones solía llamarles "las encinas"; no estaba claro por qué existían y debían estudiarse, pero —se apresuraba en añadir— la música popular es "objetivamente falsa" y por consiguiente dañina.[21]

6. La estética musical de Adorno se hallaba por completo gobernada por sus opiniones políticas y veía todo en términos simplistas: Aquello a lo que él llamaba "fascismo" estaba en lucha contra lo que él denomi-

20 *Ibid.*, pp. 21 y ss.
21 *Ibid.*, pp. 37-38.

naba como "socialismo". Jamás consideró que la historia pudiese hacer obsoleta *del* antinomia o que toda una gama de otras formas sociales y políticas podrían existir. Coherente con esa visión politizada de la música, Adorno hermanaba el sistema dodecafónico de Schoenberg con las fuerzas del progreso y la revolución en tanto que el estilo de composición de Stravinsky se fundía con la reacción y el fascismo. Por lo demás, parece haber malinterpretado los intentos de Bartók por reconciliar el folklorismo con ciertas características del estilo de Stravinsky, en particular con sus elementos neoclásicos. Una bipolaridad tan simplista lo encaminó hacia un atolladero inevitable: primeramente, la adopción que hizo Stravinsky de la técnica dodecafónica fue una seria contrariedad. En segundo lugar, a medida que el paso del tiempo tornó innegable el valor de la obra de Bartók, Adorno trató subrepticiamente de borrar sus huellas pero Lukács le pilló los dedos con un mordaz reproche por su lectura originalmente errada:

> No es accidental que Adorno, cuya teoría musical postula el punto de vista de Schoenberg como la única salvación, encontrase algo sospechoso en la óptica folklorista de Bartók. Es natural que personas como él soslayen al grande y verdadero innovador, cuya actitud genuinamente revolucionaria despedaza los fundamentos humanos en que reposa aquella innovación que no pasa de ser meramente formal.[22]

A pesar del lenguaje un tanto desorbitado utilizado aquí por Lukács (¿en verdad, la mera escritura musical de Bartók "despedazaba" los fundamentos humanos? (¿Cómo?), su juicio acerca de la trascendencia de Bar-

22 György Lukács: "Béla Bartok. On the 25th Anniversary of his death", p. 54. Esto puede reflejar la diferencia generacional entre ambos.

tók es más certero que la desestimación ensoberbecida de Adorno —que este debió modificar.

En la medida en que Adorno tenía a la música casi nada más como un problema político, Wagner le representaba un dilema irresoluble. De una parte, Wagner era visto como un antecesor del nazismo —un teórico del racismo y el antisemitismo, un pensador indigesto y vulgar pero, no obstante, una personalidad musical de gran originalidad y fuerza y, ante todo, un precursor de Schoenberg: sin Wagner no habría habido Schoenberg. En su libro *En busca de Wagner*,[23] escrito entre 1937 y 1938, Adorno optó por anatomizar a Wagner con ayuda de las muy discutibles armas del psicoanálisis y el marxismo. Bajo esa sociología marxista, la música de Wagner era presentada como una expresión de las fuerzas sociales: "Wagner fue, *malgré lui*, un impresionista, como era de esperarse del estado retrógrado de las fuerzas humanas y técnicas de producción y, consecuentemente, de la doctrina estética de la Alemania de mediados del siglo XIX. . ." Sin haberse percatado de ello, Wagner expresaba "la unidad de las fuerzas productivas de la época"; su tratamiento de los temas musicales era análogo a laborar en una banda de producción industrial.

> La obra de Wagner se acerca a los satisfactores de consumo del siglo XIX que no tenían otra aspiración que ocultar todo signo del trabajo que había sido invertido en ellos, acaso porque cualquier rastro visible sería un recuerdo demasiado vehemente para la gente, de la apropiación del trabajo de otros, de una injusticia aún palpable. . .[24]

Este tipo de polémicos escritos no presentan una argumentación razonada. Más bien, las imágenes borrosas

23 Theodor Adorno: *In search of Wagner*, traducido al inglés por Rodney Livingstone; Thetford, Inglaterra, New Left Books, 1984. Primeramente publicado como *Versuch Psüber Wagner* en 1952.

24 *Ibid.*, p. 83.

tienden a desvanecer a los hombres en el escenario de las fuerzas sociales; son las fuerzas sociales las que generan la estética musical wagneriana, sus libretos y su música e, incluso, aquellas innovaciones musicales que –sin Wagner estar consciente de ello, ni pretenderlo– conducirían hacia Schoenberg. En efecto, Wagner ha sido proscrito de su propia obra vital al tiempo que le son atribuidas todas clases de motivos, impulsos e instintos ocultos que son claros para Adorno pero que volvería a Wagner irreconocible ante sí mismo.

La polémica de Adorno contra Wagner también parece inscribirse en su disputa con Lukács y Bloch, diseñada como un ataque a los escritos –mas favorables y compasivos– de Bloch sobre el compositor de Leipzig. Allí donde Adorno se entregó a "explicaciones" devastadoras que intentaban destruir a Wagner, Bloch escogió el camino de la descripción poética –una tarea mucho más difícil, por cierto.[25] Una detallada comparación de la visión de cada uno de los dos autores acerca de Wagner atraería el interés de sociólogos y estetas musicales.

Los intelectuales de vanguardia

Estos tres talentosos hombres crearon una sociología de la música a partir del carácter político y marxista de su pensamiento. Sus escritos acerca de la música en la sociedad ofrecen una serie de juicios acertados sobre algunos artistas específicos más una percepción puntual de la relación entre música y sociedad. Paradójicamente, esta percepción está mezclada con nebulosas declaraciones en torno a las formas bajo las que las relaciones de producción engendran, de alguna manera, los géneros y estilos musicales. Con frecuencia uno tiene la sensación de que estos autores se meten en honduras. Los tres

[25] Ernst Bloch: *Essays on the philosophy of music*; III: "Paradoxes and the pastorale in Wagner's music.

pretenden salirse con la suya a toda costa: la musica está integrada a la sociedad, es un producto social; la música es revolucionaria y puede reventar los cimientos del orden existente (Lukács); es "una suerte de analogía de la teoría social" (Adorno) y es creada anticipando otro tipo de sociedad por lo que ayuda al advenimiento de esa nueva sociedad (Bloch). Los tres prefiguran la política cultural que parecemos haber heredado de la Nueva Izquierda, o, que quizás surgió sólo después del colapso de la Nueva Izquierda. La idea de una redención cultural tuvo un auge breve después de la resaca posterior a los sesenta. Los tres, asimismo, despliegan el abracadabra dialéctico que usa la paradoja en lugar de la reflexión y de la indagación. Adorno es el más indulgente consigo mismo en este aspecto. Su escritura está abrumada con paradojas en cada página. He aquí algunos ejemplos:

> El arte ayuda a esclarecer sólo oponiendo la oscuridad a la falsa claridad; luego muestra sus propias tinieblas. . .[26]
>
> La inhumanidad del arte debe triunfar sobre la inhumanidad del mundo por el bien de lo humano. . .[27]
>
> La música está condenada pero, a su vez, este proceso histórico la restaura en una posición de justicia y paradójicamente le obsequia la oportunidad de continuar su existencia. La decadencia del arte en un orden falso es de suyo falsa.[28]
>
> Tal vez el arte sólo será auténtico cuando se haya sacudido la idea de autenticidad.[29]

Y esto sigue y sigue. He intentado colaborar una parodia de este estilo:

> Para Adorno, escribir el *doble-pensar* antes y después de que Orwell inventara el *doble-pensar* —que no Orwell sino la para-

[26] Theodor Adorno: *Philosophy of music*, p. 15.
[27] *Ibid.*, p. 132.
[28] *Ibid.*, p. 113.
[29] *Ibid.*, p. 217.

doja de la época lo creó a través de Orwell—, es una proeza que apenas logra esconder su poco alcance.*

La teoría de la vanguardia

Tal es el título de un extraordinario estudio de Renato Poggioli,[30] en donde el autor rastrea los cambiantes significados históricos del vanguardismo. Este comenzó como una "alianza entre el radicalismo artístico y el político", pero evolucionó hacia una especie de dialéctica opositora a cualesquier estilos que prevalecieran en determinado tiempo. Poggioli etiqueta dicho *antagonismo* como aquel que está no sólo contra la tradición sino también contra el público. La secta y el movimiento artístico se convierten en una casta. Y en razón de esto, el artista moderno se "desclasa", pudiendo alternar entre dos posturas: "a veces plebeyo, a veces aristocrático; ya un dandy, ya un bohemio. . .". Y ambas posturas constituyen, a la vez, "manifestaciones iguales y opuestas de una idéntica condición mental y de una idéntica situación social". Poggioli enfatiza que fue precisamente este espíritu bohemio el que provocó las manifestaciones de antagonismo vanguardista hacia el público.

De ahí, el arte vanguardista se desplazó hacia otras posiciones: "abajo-con-el-pasado" (en italiano, *antipassatismo*), que pronto se volvió *futurismo* y glorificación de la máquina; *nihilismo*, que asumiría varias formas; *dadaísmo* y otras versiones de oscurantismo; *agonismo*,

* N. de los Ts.: El autor se vale de la idea que concibió George Orwell en su obra *1984* acerca de la práctica de pensar y hablar en un lenguaje doble (*doubletalk* y *doublethink*). Una reciente traducción al español utiliza el término *doble-pensar*. Véase George Orwell: *1984*, traducción de Rafael Vázquez Zamora; Colecc. "Destinolibro" vol. 54; México, Ediciones Destino, 1984.

30 Renato Poggioli: *The theory of the Avant-Garde*, traducido al inglés por Gerald Fitzgerald; Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968. (Reimpreso por Harper & Row, 1971.)

una suerte de esperanza y procura de la catástrofe; *experimentalismo* y, desde luego, *alienación.*

Resulta claro que, de una manera u otra, Lukács, Bloch y Adorno fueron influidos por el vanguardismo y confiaron en reclutarlo para sus propósitos políticos. Pero aun cuando prepararon las poderosas armas de la crítica sociológica y cultural contra otros, no examinaron suficientemente sus propias raíces en el movimiento vanguardista. En especial Adorno parece haber intentado hacer de estas peculiaridades vanguardistas una característica permanente, congelada y hasta atemporal, de su estética. El propio Poggioli señala que György Lukács "nunca enfrentó directamente el problema particular del vanguardismo"; sólo lo trató de pasada:

> De hecho, él se inclinaba a atribuir un valor exclusivamente negativo al concepto de vanguardismo. La única forma de arte moderno que le parece anticipar el futuro o sea, como él lo diría, progresista, continúa siendo la tradición realista —sobreviviente y, a veces, perviviente. Esta fue siempre el objeto principal de sus indagaciones. Lukács mismo asigna la tarea de juzgar las semillas del futuro en el arte de hoy, no a la crítica contemporánea sino a la historia del mañana. . .
>
> Con seguridad hay un elemento de verdad en el aserto de que la cualidad vanguardista de una determinada obra de arte. . . sólo se puede percibir con cierta conciencia futura. Podemos afirmar que ningún crítico emprendedor se la podría pasar sin rendirse ante el encanto de la utopía futurista. Pero no resulta justo ni exacto limitar el progreso del arte a un sólo tipo de contenido (la sociología marxista) ni a un sólo estilo (la narrativa realista).[31]

Vemos, pues, que György Lukács se sitúa en una peculiar relación a medias con el vanguardismo, estando en cierto sentido de cara al futuro pero asimismo atado a la tradición de la narrativa realista. Es esta relación la que

31 *Ibid.*, pp. 170-171.

tal vez hizo tan cauteloso su acercamiento a la menos realista de las artes, la música.

Adorno se halla más cerca a la vanguardia; en su *Filosofía de la música moderna* encontramos un párrafo que insinúa una posible explicación:

> La música está intrincadamente enlazada con lo que Clement Greenberg llamó la división de todo el arte en *kitsch* y vanguardismo, escindido de la cultura oficial. Hoy la filosofía de la musica es posible solamente como filosofía de la musica moderna. La mera esperanza es que esta cultura proclamará su propia defunción: contribuye sólo al avance del barbarismo. . .[32]

A pesar de la verdad que contienen estas palabras, Adorno ha pasado por alto varias cosas importantes:

1. Las dos actitudes —la producción del *kitsch* y la producción de las complejidades vanguardistas— pueden coexistir en la mente de un mismo artista (considérese, por ejemplo, "La noche transfigurada" (*Die verklaerte Nacht*), de Schoenberg: ¡un monumento a lo *kitsch*! Y en verdad lo mismo puede decirse acerca de las complejidades disonantes del Tercer Concierto para piano de Prokofiev al lado de su Sinfonía "Clásica").
2. Adorno descarta los elementos genuinos en la música popular; la canción popular norteamericana de entre 1900 y 1950 fue algo original; la única música que llegó a suscitar una reacción mundial.
3. Si suprimimos la desagradable palabra *kitsch* y, en cambio, nos referimos a los elementos populares o folklóricos en el arte, podremos detectar que muchos artistas muestran una embarazosa mezcla de dos elementos distintos en su obra: los elementos folklóricos de una parte, y la experimentación vanguardista de otra. Tal encontramos en Mahler, en Bartók, en Cha-

[32] Theodor Adorno: *Philosophy of music*, p. 10.

gall, en innumerables otros. La lucha, no siempre fructífera, por reconciliar estos elementos parece haber sido un factor importante en las artes, al menos durante los pasados cien años. Los artistas se valieron de estos dos recursos bien diferentes, en su lucha por escapar de los estilos y temas del arte "imperante", del arte "burgués", del arte "académico". Sería difícil encontrar un término preciso que satisfaga lo que intento expresar sobre este punto. Acaso la mejor manera de describir aquello a lo que estos artistas se han opuesto, es decir que las obras de arte que han comprobado ser de mérito perdurable llegan a ser tenidas como parte de una *tradición*; y es justamente a esto a lo que el vanguardismo se ha opuesto, más que a ningún estilo artístico o a escuela alguna. Más aún, hemos llegado a presenciar el surgimiento de un cuerpo de académicos y de críticos que se han autodesignado como guardianes de la "tradición", como si fueren curadores de un museo —grandioso pero invisible— de la cultura.

4. Con todo, el vanguardismo se ha definido a sí mismo no sólo en cuanto a lo que se opone; ha llegado a mostrar un contenido y un carácter específicos cabalmente retratados por Poggioli. Lukács, Bloch y Adorno sostuvieron una relación compleja pero poco clara con el vanguardismo; su falta de claridad en esta relación constituye una limitación a la fecundidad de su sociología de la música.

Conclusión

La sociología de la música que nos proporciona este talentoso trío contiene muchos elementos valiosos; la imagen general se desfigura por las anteojeras políticas e ideológicas que usaban y que, con frecuencia, los condujeron a aseveraciones generales, vagas y nublosas acerca

de los vínculos entre el desarrollo musical y el desarrollo social. Uno desearía aquí un Max Weber que sometiera esas aseveraciones bastas a alguna suerte de examen histórico. La condición misma de la música de hoy demanda una sociología de un tipo diferente al enfoque de ellos tres: la fragmentación de la música en una multiplicidad de estilos y de públicos; la cornucopia de opciones que hace disponible casi toda la música de todas las épocas alrededor del mundo, la división y especialización de públicos para los clásicos, los experimentos vanguardistas, la música folklórica, el rock, la música punk y cualquier otra cosa; la coexistencia de más de un estilo de composición. Todo ello significa que la sociología de la música, hoy, no puede ser encuadrada por un solo enfoque filosófico.